

محمد قابيل

الأغاني الطلوة والأغاني المعرة



الأغاني الحلوّة والأغاني المرّة

أساليب التلحين العربي

تأليف

محمد قابيل



دار المغاري

<p>بطاقة فهرسة إعداد الهيئة المصرية العامة لدار الكتب والوثائق القومية إدارة الشؤون الفنية</p>
<p>قريب ، محمد . الأغنى الخلوة والأغنى المرة : أساليب التلحين العربى . تأليف : محمد قريب . - القاهرة : دار للمعارف ، (٢٠٠٩) . ٢٨٨ ص ٢٤٤ سم تكمك : ٢ - ٧٢٦٨ - ٢ - ٩٧٧ - ٩٧٨ . ١- الأغنى . (أ) العنوان .</p>
<p>ديوى ٧٨٢،٤٢</p>

١ / ٢٠٠٨ / ١٣

رقم الإيداع ٢٠٠٩ / ٢٩٣٥

تصميم الغلاف : شريف رضا

البداية

الغناء أكثر الأشكال الفنية قدرة على التأثير فى أفكار الناس وعلى صياغة وجدانهم وأكثرها التصاقاً بهم. فلا يوجد إنسان على ظهر الأرض لم يغن، ولم يدندن بأغنية أو موال ليذهب عن نفسه الوحشة ويتغلب على هموم الدنيا، أو ليعبر عن سعادته وابتهاجه.

وتعبر الأغنية عن قيم المجتمع ومبادئه وأخلاقه، وعن حياة الإنسان منذ ميلاده حتى وفاته، وكانت المجتمعات تعتبرها أدوات مهمة لنقل ثقافتها وخبراتها من جيل إلى جيل، وبعد أن تطورت وسائل الاتصال الجماهيرية زادت أهمية الأغنية، واعتمدت عليها أجهزة الإذاعة والتلفزيون بشكل أساسى، وتمثل نسبة كبيرة من وقت الإرسال فيها، كما ظهرت قنوات متخصصة فى الأرض والقضاء، مسموعة ومرئية وعلى شبكة الإنترنت.

يشهد التاريخ للمصريين بحبهم للموسيقى ويسجل لهم شدة تعلقهم بفن الغناء، فعندما يغنون، ينشطون، ولا تكاد ساحة أعمالهم تخلو من الغناء أو الزمر والإنشاد.

قال فيلسوف الإغريق هيرودوت أبو التاريخ: إنه سمع من أغانى مصر أغنيات صارت فيما بعد أغنيات شعبية فى بلاد اليونان. وعلى جدران المعابد الفرعونية التى أنشئت للاحتفال بأسرار العبادات مناظر منقوشة ومرسومة بها مشاهد رمزية وحفلات دينية ومواكب يصحبها موسيقيون بعضهم يغنى وبعضهم يعزف باستخدام آلات متنوعة تتقدم المواكب كهنة موكلون بالقرايين.

«كانت موسيقانا وقورة والأصوات قوية، فالرجال يغنون برجولة ثم غزا الفرس مصر بقيادة ملكهم «قمبيز» ومعهم موسيقاهم الآسيوية شديدة التنوع كثيرة الأنات، باعثة للشهوات والملذات، رخوة، متراخية تدعو للفسق وتحض على الرذيلة، فرفضها المصريون فقد كانت قوانينهم الخاصة بالموسيقى لا تتقبل إلا ما كان من طبيعته أن يتسامى بالروح ويعودها على الشاعر النبيلة، وتحذر من الزيادة البالغة والتنوع الشديد فى الأنغام حتى تضمن أنها تصور حالة نفسية لإنسان عاقل متسامح قوى شجاع».

ومع ما لفن الموسيقى والغناء من أهمية عند العرب لم تشأ حركة النقد الفنى فى بلادنا أن تضعه فى اعتبارها، مع أن هذه الحركة ساهمت فى تطوير فنون المسرح والسينما والفن التشكيلى وتركت الغناء بلا منهج، ويعتمد على الانطباعات الخاصة للمتلقي والناقد والتأثيرات التى ظللنا نسمع أغنياتنا من خلالها.

إن موسيقانا المصرية التي رفعها أفلاطون فوق موسيقى اليونانيين واعتبرها النموذج الأفضل والأكثر اكتمالا للموسيقى تحتاج إلى اهتمام كبير لنصونها من هوجة أغاني الإيقاعات الراقصة المكررة وسابقة التجهيز والتغيمات الغربية والأمريكية التي اقتحمت حياتنا تم فرضها من مختلف وسائل الإعلام لذا يتحتم علينا تدعيم موسيقانا وحمايتها من الخطر المترص بنا وخطر غول العولمة. ومن الحتمى والمفيد دراسة الغناء العربى فى مظاهره المتنوعة وأساليبه المتعددة وأنواعه المتباينة وتاريخه الخاص، من منطلق أن كل لون هو حياة خاصة ويعبر عن ظروفه ومجتمعه، وكل فن له ثراؤه وتواصله مع متلقيه، فإن طبيعة المجتمع ومميزاته الفكرية والثقافية هي السمات التي تنطبع على الأعمال الغنائية والموسيقية المنتمية إلى هذا العصر والأسلوب الذى يتبعه كل ملحن أو موسيقى فى عمله.

وقد اختلف العلماء على تعريف كلمة الأسلوب، لكنها هي القالب والأفكار الذى تميزه الإيقاعات والألحان ومقاماتها والمعالجة العلمية لأعماله، وتعتبر جماليات الغناء العربى حدا فاصلا فى انتماء الملحن لأسلوب بعينه، أو إلى مدرسة ومذهب فتحدد درجة التعامل معها ملامح هذا الأسلوب إلى حد بعيد. كما أن التطريب لا يعد مذهباً فى التلحين ولا هو لون ولا هو أسلوب، إنه أثر نفسى يصوغه الغناء فى كل ألوانه وأشكاله مهما اختلفت قوالبه ويؤثر على المتلقى كل حسب ثقافته وحسب عمره والجيل الذى ينتمى إليه.. حسب بيئته أيضاً.. ومن الطرب ما هو نفسى فى أعمال روحانية بحتة، ومنه ومع ما هو غريزى من أعمال تستخدم فى اللهو والمتعة الحسية.

أما الأسلوب فهو ملامح روح العمل الفنى وهو ما يراه «باخ»، فالملاح فى رأيه هي التي تميز بين الأفريقى عن الآسيوى، وهى غير ملامح الروح التي قد تظهر فى عمل أبدعه هذا أو ذلك. يرى البعض أن الأسلوب هو الوحدة الواضحة التي تعلم مميزات الأعمال الفنية أو إنتاج الفنانين المنتمين إلى عصر واحد وبيئة واحدة أو بيئات متقاربة ويقال عن أسلوب الموسيقى فى عصر بعينه إنه اللغة الموسيقية لهذا العصر.

ولم يكن الأديب أو الفنان العربى فى العصر الحديث ببعيد عن الأدب والفن الغربى بل إن تأثره به قد فاق تأثره بالآداب والفنون العربية القديمة منذ أن اتصل العرب بالعالم الغربى عن طريق المبشرين أو المحتلين ورجال المال والتجارة الذين وفدوا إلى بلاد العرب، أو بواسطة البعثات العلمية التي أرسلتها البلاد العربية إلى الغرب أو بواسطة أبناء العرب الذين هاجروا إلى هناك، ومما يجعلنا نلاحظ انتشار المذاهب أو الأساليب المتبعة فى الأدب الغربى فى أدبنا العربى، أن كل حركات التجديد التي نشأت فى الأدب العربى المعاصر استمدت وحيها فى

الغالب من الآداب الأجنبية وتغلغلت اتجاهات الأدب الغربى ومذاهبه فى الحضارة العربية المعاصرة بحيث أصبحت جزءا منها لا يقل أهمية من تكوينها عن العنصر الأدبى القديم.

لقد أصبحت مذاهب الأدب الغربى موحيا رئيسيا لأدبنا المعاصر ويرى الدكتور محمد مندور أن ذلك توجه لا ضير منه بل لعل فيه كل الخير إذ إنه سوف يدخل أدبنا فى تيار الأدب العالمى دون أن يفقدنا خصائصنا الروحية المميزة ودون أن يفقد أدبنا طابعه الخاص باعتباره مرآة لحياتنا العامة والخاصة بل ودون أن يفصل عن لغتنا التى ستظل مادته الأولية التى ينحت منها صورته وأشكاله والتى لا مفر لنا من أن تحتفظ بنصاعتها وأن نزيد من قدرتها على التعبير والإبحار وذلك لأن المذاهب والاتجاهات الأدبية لا تمحو خصائص الشعوب وخصائص اللغات ، ولكنها توضح الأصول الفنية والأهداف الإنسانية والاجتماعية للأدب وهى أصول وأهداف يمكن أن تمحو الخصائص المميزة لتلك الحيوانات ، فإذا قال التفكير الأوربى الحديث مثلا أن من واجب الأدب أن يعالج مشاكل المجتمع ، فإن مثل هذا المبدأ يمكن أن ينطبق على المجتمع المصرى أو العراقى كما ينطق على المجتمع الفرنسى أو الأمريكى مع احتفاظ كل مجتمع بخصائصه ومشاكله الخاصة ، ومع ذلك تعتبر كل هذه الآداب التى تصدر عن هذا المبدأ أدبا عالميا موحد الاتجاه والأصول.

ومما لا شك فيه أن ما يراه الناقد الكبير الدكتور محمد مندور لا يصلح لأن يطبق على أدبنا العربى فقط، إنما على سائر الفنون الناطقة بلغة الضاد من موسيقى وغناء وسينما ومسرح وفنون تشكيلية، ويمكن أن تتخذ الفكرة كدليل لتحديد أساليب وأنواع التلحين العربى وتطبيقه على ما وصل إلينا من ألحان ابتداء من أوائل القرن العشرين، وعلى وجه التحديد منذ عام ١٩٠٤ عندما ظهر الحاكى أو الفونوغراف من مصر وانتشر فى أغلب البيوت المصرية وسجلت شركات الأسطوانات أعمالا غنائية كثيرة لمطربى العصر.

ويعرف العالم أسماء كثيرة لمذاهب موسيقية عالمية. فبعد عصر الباروك ظهرت الموسيقى الكلاسيكية ثم الرومانسية وظهرت فى القرن العشرين أنواع أخرى هى الموضوعية والتعبيرية والكلاسيكية الحديثة والدوريكافونية والمدرسة القومية والموسيقى الإليكترونية.

وعلى رغم أن الأغنية فى الغرب لا تحظى بنفس أوج أهميتها عند العرب، حيث يوجد إلى جوارها قوالب كثيرة للموسيقى الكلاسيكية هناك، بينما تكاد تكون فى بلادنا هى الشكل الأساسى والمحورى للموسيقا. إلا إنها قد اتخذت هناك أشكالا متباينة وتميزت بتقاسيم ومسميات محددة، فأغنية البلوز، وهيب هوب Rap And Rab، وأغنيات الروك وتنقسم بدورها إلى أغنيات Adult و Alternative و Pink K أما أغنيات Trance Teckno فهى من أنواع الأغنية لا يكثر فيه الحديث .

فى السينما يقسم النقاد أنواع الأفلام إلى روائية وتسجيلية ويطلقون على الأخيرة سينما الواقع «أو السينما الروائية» فهى ألوان ومذاهب فمنها الأفلام الرومانسية والإثارة وأفلام الموجة الحديثة، ومنها ما يرتبط اسمه بموضوع الفيلم الكوميدي «تراجيدى» و«ميلودرامى» وغيرها. ويعرف العالم أربعة أنواع من المسرح تتخذ أسماء حسب الناقل الأساسى وأداء الممثل أو الغناء أو الرقص أو الإيماء التعبيرية.

فالمسرح التمثيلى أو الناطق يشمل مسرح الكباريه والمسرح الاستعراضى ومسرح الطفل والمسرح السياسى والمسرح التجريبى والمسرح الارتجائى ويشمل المسرح الموسيقى الأوبرا بأنواعها مثل الكوميدي والغنائية. وأيضاً الأوبريت، ثم المسرح الراقص ومسرح العرائس الذى لا يقوم الإنسان الممثل بالدور الرئيسى فيه.

أما أنواع الفن التشكيلى فهى كثيرة منها التأثيرية والوحشية والتكعيبية والمستقبلية والتعبيرية والدارا والسريالية والتجريدية التعبيرية والتجريدية التلقائية والتجريدية الحركية والتجريدية الطبيعية والتجريدية الهندسية وتجريدية خداع البصر والسوبروماتية والتجريدية الإيجازية والتجريدية العضوية والتجريدية الأبجدية والواقعية الاجتماعية وفن العامة والتصويرية والتطبيعية.

وقد قسم الأوربيون الشعر منذ عصر الإغريق إلى ثلاثة فنون هى شعر الملاحم والشعر التمثيلى، والشعر الغنائى بينما انقسم الأدب عند العرب إلى نثر فنى مثل الرسائل والخطابه والمقامات، وشعر لا يعرف العرب منه إلا الشعر الغنائى، وفرّق الغرب فى أشعارهم بين المذهب الكلاسيكى الذى أدى إلى تفوق الشعر الغنائى، والمذهب الرومانسى الذى أنتج الشعر الغنائى أما شعر الملاحم الذى أفرز للإنسانية «الإلياذة والأوديسا» فقد انضم فى العصر الحديث إلى الآداب الشعبية.

ويلاحظ الدكتور محمد مندور فى كتابه «الأدب ومذاهبه» أن الأدب العربى المعاصر لم يتأثر بالآداب الغربية المعاصرة فحسب، بل تأثر أيضاً بالآداب الغربية القديمة، ربما يفسر ما نراه من هذا الأدب العربى المعاصر من محاولات لنظم الملاحم أو المسرحيات الشعرية، ومن تقليد لمذاهب الغرب القديمة كالكلاسيكية وغيرها، بدليل ما نراه من اختيار شعرائنا للموضوعات التاريخية والأسطورية لمسرحياتهم الشعرية وانتقاء شخصياتها من بين الملوك والأمراء وأعلام التاريخ بينما تطورت التراجيديات القديمة إلى الدراما الحديثة التى تختار موضوعاتها من مشاكل الحياة أو المجتمع المعاصر وتختار شخصياتها من عامة الشعب. ومن هذه الحقائق ما يدعونا إلى ضرورة تفهم مذاهب الأدب الكلاسيكى حتى يومنا هذا.

لقد ظهرت التخطيطات العامة لمذاهب الآداب والفنون عند الغربيين فى العصور الحديثة منذ عصر النهضة والبعث العلمى بعد أن خرجت الإنسانية من ظلام القرون الوسطى بينما ظلت مصر

والعالم العربى غارقين فى الظلام حتى ظهرت حركة البعث والنهوض متأخرة عن زميلتها فى الغرب بحوالى ٤ قرون ثم بدأت المحاولات لتعويض ما فات وملاحقة ركب الإنسانية العام.

لقد أوجدت إرادة الأدباء والفنانين مذاهب الآداب والفنون وإن سبق إليها الأدباء باعتبار أن الأدب وسيلة للتعبير عن حالات نفسية أو أوضاع اجتماعية تتغير فيتغير تبعاً لها الآداب ومذاهبها.

ويظهر ذلك إلى أى حد نستطيع أن نستعيد بإرادتنا تلك المذاهب، وقد تم ذلك بالفعل فى كل ألوان الإبداع العربى من فنون باستثناء فن التلحين وقد كان يمثل الموسيقى العربية إلى أن بدأت إرهاصات التأليف للموسيقى البحتة وظهور الموسيقى المصرية فى منتصف القرن العشرين ومع ذلك فقد ظلت لفن التلحين السيادة فى مجال الموسيقى فنحن شعوب شفهية تعشق الكلمة وتبدع بها فى أشعارها وأمثالها وكل ألوان الأدب والغناء أيضاً.

والفن صياغة فنية لتجربة بشرية أو إحساس إنسانى، وهو نقد للحياة ومن المعروف أن غايات الفن تدخل ضمن تمييز مذاهبه المختلفة فمذهب الفن للفن هو الذى يتخذ للفن غاية خلق القيم الجمالية، والرومانسية تتخذ للفن غاية التعبير عن الذات الفردية، أما الواقعية فترمى إلى إظهار ما فى الحياة من قبح وشر.

نريد أن نحدد مذاهب للتلحين واعية مسندة إلى أسس فلسفية ونقدية واضحة كما حدث للفنون والآداب الغربية والعربية لكنها مذاهب لا تحددها غايات الفن ووظائفه بل تمتد إلى رؤية الملحن للكلمات التى يتعرض لتلحينها وأسلوبه فى التعبير عنها وهل التزم بما تحتويه من معان أو أنه انساق وراء الابهار بجماليات الغناء العربى بصرف النظر عن قدرة هذه الكلمات على احتمالها أو لا، أو أنه جرفته القدرات الصوتية لمن يلحن له فاختر أن يستعرض العضلات ليصبح الغناء للغناء ليس إلا، وتجاهل دور هذا الفن الجماهيرى العظيم كوسيلة للتعبير عن كل المواقف الحياتية بحلوها ومرها، وأن الغناء يمكن أن يكون فى السلام ورده فى الحرب حد السيف.

إنه عرض تحليلى لصناعة اللحن العربى، أنواعه ومذاهبه وأساليبه الفنية، والصناعية للكلمات والتعبير عنها فى براعة احتاجت إماماً بأصول وقواعد التلحين وبأسلوب يعكس رؤية كل فنان ولأن الأسلوب هو الرجل كما يعلمنا أستاذ الصحافة الدكتور عبد اللطيف حمزة، فلزم أن نعرض هنا للرجال الذين لحنوا للعرب مع قراءة فى أعمالهم لنحدد المذاهب والأساليب التى اتبعوها فى إبداعاتهم اللحنية.

والأساليب هنا لا يحددها التحليل الأدبى للكلمات المغناة، ولا التحليل الأكاديمى لأسلوب اللحن من حيث عدد «الموازير» والمقامات الموسيقية المستخدمة وأسماء الإيقاعات أيضاً والمدة الزمنية التى استغرقها اللحن، إنما هو تحليل لأسلوب التعبير عن الكلمات والمساحة التى

استخدمها الملحن من جماليات الغناء العربي القديم والحديث ، فإذا كانت في تراثنا الغنائي
أغانٍ حلوة.. وأغانٍ مرة.. فربما ساعد هذا التحليل في تفسير لماذا كانت الأغاني الحلوة.. حلوة..
ولماذا جاءت المرة .. مرة .

محمد قاييل



الفصل الأول

الأسلوب الكلاسيكي أغاني النفس الطويل

محمد عثمان
عبد الحميد
الشيخ علي محمود

كانت السهرة الغنائية زمان طويلة والطرب حتى الصباح ، وكانت من قسمين الأول «يلعلع» فيها المطرب الصييت إلى جانب البطانة ، والثاني ينكمش دور البطانة ليترك المساحة شبه كاملة لصوت المطرب فالنصف الأول من الليلة الغنائية ، كانت للموشحات أما الثاني فهي للدور. و«الموشح» و«الدور» قالبان للغناء الثقيل الذى يحتاج لمطرب «عتويل» ، صحه تمام التمام ونفسه طويل ، وقادر على أداء أصعب أشكال الزخارف الغنائية متمكن من جماليات الغناء الشرقي المتعلم فى مدارس المشايخ ، والذى صقله التجويد القرآنى وأداء الابتهاالات الدينية ، فتسمع منه «العرب» أى الذبذبات الصوتية ، والقفلات الحراقة التى تخرج الآهات من الصدور الموجهة فى العشق والهيام.

كلمة توشيح تعنى التنميق ، أو التنسيق التى تعجب بها «الأويما» أو التحفة المصنوعة بمزاج حريف ، وهو حلقة الوصل بين القصيدة ، والشعر الشعبى ، ويتميز بتضمنه ألفاظا عامية. وأحيانا من اللغة الإسبانية وهو ما جعل الأسبان يدعون أن «الموشح» اختراع أسباني أو أندلسي ولد فى بلاد مصارعة الثيران وانتقل منها إلى الشرق والغرب ، ويستخدم فيه بعض الألفاظ غير المفهومة وذلك كعكاز أو دعامة يستقيم بها اللحن أحيانا مثل «أمان يا لا للى» «جانم» مع الآهات وكلمتى ياليل ويا عين.

ظهر الموشح فى القرن الثالث الهجرى وانتشر أينما وجدت اللغة العربية ومن ميزات أنه كان يتمتع بحرية وانطلاق وعدم التقيد فيتكون من أربعة أجزاء وهى البدنية الأولى والبدنية الثانية والخانة والقفلة ويمكن أن يتشابه لحن البدنية الأولى مع لحن البدنية الثانية ، ويمكن أن يختلف اللحن وغالبا ما يأتيان من مقام موسيقى واحد.

لحن كلاسيكى.. «ملا الكاسات»

وإذا كانت المحاولات الأولى لتلحين الموشح لم تصلنا لتأخر وسائل تسجيل الأغاني التى لم تظهر إلا اعتبارا من عام ١٩٠٤ عندما ظهر الفونوغراف أى الحاكسى ، فإن بعض نصوص الموشحات القديمة قد تم تسجيلها فى كتب عديدة.

ومن أشهر الموشحات التى ترددت فى التراث المصرى موشح «ملا الكاسات» تلحين محمد عثمان (١٨٥٥ - ١٩٠٠) المقام «راست» والميزان سماعى ثقيل وهو يتكون من ١٠ وحدات فى شكل «الكروش» من الحروف الموسيقية.

اللحن يختلف فى البدنية الأولى عنه فى الثانية ، وإن جاءا قريبى الشبه من بعضهما ومن نفس المقام الموسيقى ، وأضاف الملحن كلمة «يا ليل» بعد كلمة «وسقانى» فى السطر الأول من الكلمات

وإضافتها أيضا في السطر الثاني بعد كلمة «القد» كما أضاف عبارة «أمان يا لا لى» في لحن البدنية الأولى والثانية وكلمة «آه» في السطر الثالث بعد كلمة «لحظة».

ولحن محمد عثمان ألحانه في الموشح من نفس المقام الذى لحن فيه البدنيتين الأولى والثانية لكنه استخدم طبقة صوتية مرتفعة، ثم ساق حوارا لحنيا بين البطانة والمطرب فى جملة «آه يا مُليمى».

أما قفلة اللحن فاختلقت عن لحن البدنية على غير ما كان مألوفا من ألحان الموشحات وأقصرها على جملة «أمان يا لا لى»، والتي كان قد أضافها إلى البدنية ولكنها فى القفلة من طبقة مرتفعة لتكون قفلة مسرحية للموشح.

والفرق كبير بين لحن موشح محمد عثمان ولحن موشح من التراث مثل «يا من لعبت به شعول» مقام راست إيقاع سربند أى يتكون من ٣ وحدات فى شكل «النوار».

فى هذا الموشح جاءت الأبيات متشابهة اللحن فهو مكون من أربعة بدنيات كل واحدة من سطرين يفصل كل سطر عن الثانى عبارة. تنويا لالالى ويالالالى.. يلا ويلا ويالالالى..

يا من لعبت به شعول ما أطف هذه الشمايل
نشوان يهـزه دلال كالغصن مع النسيم مايل
لا يمكنه الكلام لكن قد حقل طرفه رسايل
ما أطيب وقتنا وأهنا والعازل غائب وغافل

ويحتفظ التاريخ بعدد كبير من الموشحات منها ما هو تراثى لا نعرف له مؤلف أو ملحن مثل موشحات «هات أيها الساقى» و«كثير الأنفار» «بدرى أدر كاس الطلا» «ظبى من الترك» و«لما بدا يتثنى» و«إملالى الأقداح صرفا» و«ناعم الخد المورد» و«أحن شوقا» و«العيون الكواسر» و«ليالى الوصل» و«شجنى يفوق على الشجون» و«عنق المليح الغالى» و«يا غصن نقاء» و«زارنى المحبوب» و«لحظك وسنان».. وغيرها.

ولحن محمد عثمان موشحات كثيرة غير «ملا الكاسات» ومنها موشحات «أتانى زمانى» مقام «راست» إيقاع «مسمودى» و«هات أيها الساقى بالأقداح» مقام «هزام» إيقاع «سنكين» و«فتنا مطرب الحان» مقام «حجاز كار» إيقاع «سماعى ثقيل».

ولحن كامل الخلعى عددا كبيرا من هذا اللون «من حلل الأفراح» «غنت قيان البلابل» «يا نديمى يا حبيبى» «قم يا نديمى واسقتنى» «عاطنى بكر الدنان» «فى رياض الزهر» «أصوات شجيرة نجية» «فى هوى حاوى البها» ومن أشهر الموشحات التى لحنها كامل الخلعى موشح «يا راعى الظبا».

ومن الموشحات التي لحنها «داود حسنى» «السمع والراح» «زينة الدنيا الحبيب» «ولاح بدر التمام» «واسقيانى» ولحن أبو خليل القباني «يا هلا غاب عنى» و«ما حيالى».

أما سيد درويش فقد لحن حوالى ٤٠ موشحا من مختلف المقامات الموسيقية والأوزان، بل إنه ابتكر بعضها مثل ايقاع «فكرتى» الذى استخدمه فى لحن موشح «يا صاحب السحر الحلال» مقام حجاز كار.

ومن الموشحات التي لحنها سيد درويش «اجمعوا بالقرب شملى» «مقام بياتى» «العذارى المائسات» (سوزناك) «بصفات جعلتنى» (مقام راست) حبي دعانى للوصال (مقام شورى) خير الأذكار (مقام ماهور) سل فينا اللحظ هنديا «مقام حجاز كار» كلما رمت ارتشافا (راست) منيتى عز اصطبارى (نهاوند) منه الندمان صاحى (حجاز كار) نرى العقد فى ثغره (بسته نيكان) «والذى ولاك قلبى» (بياتى) «ويا ترى بعد البعاد» (سوزناك) يا حمام الأيك أطرب (نوا أثر) (يا صاحب السحر الحلال) (مقام حجاز كار) يا غريب المرشف (راست) يا غصين البان (حجان) يا شادى الألحان (راست).

ولحن عبده قطر عددا من الموشحات منها خلى الحسن بدر، ووضع مقدمات موسيقية لموشحات لحنها غيره، ولما قل الإقبال على هذا اللون الغنائى ظهر فى مصر دليل من ألحان الأجيال التالية فلحن أحمد صدقى موشحات منها «أهرقوا الكرم» ولحن محمد الموجى «يا غائبا لا يغيب».

فى حب الله ورسوله

منذ أن أنار الإسلام الجزيرة العربية ثم العالم، كانت تظهر بين الوقت والآخر مقطوعات شعرية فى مديح الرسول صلى الله عليه وسلم أو فى مناجاة الله سبحانه وتعالى، إلى أن ظهر محبى الدين وابن العربى، الشاب الظريف، وعبد الرحيم البرعى ومن بعدهم بزمان طويل جاء عمر بن الفارض، اتجهوا بأشعارهم إلى التصوف وعرفوا بأنهم مبتهلون فى حب الله وعاشقون لرسوله بأغنيات دينية أو موشحات دينية.

وجاء الفاطميون وأكثروا من الاحتفالات الشعبية فى المناسبات الدينية وأصبحت الابتهالات والموشحات الدينية لونا محببا عند الناس.

كان منشدو الموشحات من الشيوخ الذين يجيدون قراءة القرآن الكريم وتعلموا فى مدارس المشايخ التى تهدف إلى تعليم التجويد والترتيل حسب قواعد علم القراءات والتجويد وهو العلم الذى يبحث فى الكلمات القرآنية من حيث إعطاء الحروف حقها ومستحقها. وحق الحرف

هو مخرجه وصفاته التى لا تفارقه كالهمس والجهر ومستحقه هو صفاته العارضة والتى يوصف بها أحيانا كالتفخيم والترقيق، فالتجويد هو حلية القلاوة وزينة القراءة يُمتع الآذان ويؤثر فى الجوارح وتخشع القلوب. ويتم برياضة اللسان وكثرة تعريفه وتكرار اللفظ المتلقى فى فم المعلم الذى يتقن القراءة. ويبحث علم التجويد فى الاستعاذة والبسلة وأحكام بعض الحروف والمثلين والمتقاربين والمتجانسين والمتباعدين وأحكام المد وأقسامه والتفخيم والترقيق ومخارج الحروف وصناعتها والمقطوع والموصول وتاء التأنيث وهمزة الوصل وأحكام الوقف والابتداء واللحن وتلك الثقافة القرآنية التى كان يتمتع بها كل من يتصدى لغناء الموشحات الدينية.

ويعتبر الشيخ على محمود المتوفى عام ١٩٤٦ من أبرز المؤدين للموشح الدينى، كان من المقربين لسيدنا الحسين، يقيم الأذان ويؤدى التسابيح فى مسجده كل ليلة فى مقام موسيقى مغاير عما سبقه وحفظ موشحات إسحق الموصلى ومحمد عبد الرحيم المسلوب وكان يختار من بين أشعار الصوفية مقاطع يؤديها من اختياراته «أدر ذكر الهوى ولو بعلام.. فإن أحاديث الحبيب مداى» من أشعار ابن الفارض.

لحن كلاسيكى.. مولاي كتبت رحمة الناس عليك

ومن أشهر الموشحات الدينية ما لحنه الشيخ زكريا أحمد (١٨٩٦ - ١٩٦١) وهو «مولاي كتبت رحمة الناس عليك» والمقام الذى اختاره هو «الهزام».

يبدأ اللحن بأداء البطانة بلا مصاحبة موسيقية من أى نوع للبيت الأول «مولاي كتبت رحمة الناس عليك فضلا وكرما» ثم يؤدى المنشد المقطع الأول «مولاي كتبت رحمة الناس عليك». وينتهي عند درجة أساس المقام (الهزام) إيذانا للكورال معبودة أداء لحن البيت الأول، ويعود المنشد لأداء المقطع الأول منه وينتهى عند درج الأساس لتبدأ البطانة فى أداء البيت الثانى (فالرجع والمال والكل إليك عرب وعجم) وفى البيت الثالث يصل المنشد لقمة السلطنة، ومن طبقة صوتية مرتفعة ثم يدخل فى حوار مع البطانة عند جملة «مالى عمل يصلح للعرض عليك، يلون هو فى اللحن بينما هم مرتبطون بلحن واحد، وفى البيت الرابع» «فأرحم ذلى ووقفتى بين يديك إن زل قدم» يشارك فى أدائه المنشد مع البطانة وينتهى اللحن على درجة أساس مقام «الهزام» الذى بدأ به.

ويحفظ تاريخ الغناء الكثير من هذا اللون الكلاسيكى ومنه مثلا ما لحنه الشيخ على محمود مثل «جل من أنشاك» «تجلى مولد الهادى» «أضاء النور» «نسب شريف».

ومن ألحان «مرسى الحريرى» «نعمة من جلائل الآلاء» و«حبيب الله» و«أيها المختار» و«هجرة عم نورها» ومن ألحان إسماعيل سكر «بالعربى محمد» و«غردى يا أيك» و«هتف الطير» ومن ألحان

سيد موسى «أشرق شمس التهامي» والمولد أحمد، ومن ألحان «زكريا أحمد» «يا من يرجى» ومن ألحان إبراهيم المغربي «بشرى لنا» ومن ألحان سيد مكاوي «أنتى آمنت بالله».. ولحن محمد إسماعيل موشحات منها.. «ترنم يا شجى الطير..» ويا بشير الرحمة الكبرى، كما لحن درويش الحريري «جئت خير الأنام» وفي ربيع أشرققت «يا خير هادى للأنام».

وإذا كان قالبى الموشح، والموشح الدينى، لهما قواعد وأشكال يلتزم بها الملحن أو المؤدى، فإن هناك فى تراثنا فى هذه الألوان ما يتخفف المؤدى له من القواعد الموسيقية، إنما يلتزم بالأبيات وأوزانها وقوانينها أما اللحن فيأتى مرتجلا لا يلتزم فيه المؤدى إلا بالعرف المتبع من حيث تصاعد النغم والقفلات العربية، ذلك هو لون الابتهالات الدينية، التى يؤديها المبتهلون فى الاحتفالات الدينية وقبل رفع الأذان خاصة قبل صلاة الفجر، ونسوق هنا نموذجا لأبيات شعرية يكثر المبتهلون من ترديدها فى هذه المجالات.

يا رب بالمصطفى بلغ مقاصدنا	واغفر لنا ما مضى يا واسع الكرم
هو من يلوذ غدا بظل لوائه	كل الورى والرسل والأشهاد
ما إن رجوت به الهدى لضالتي	إلا لقيت به صلاح فساد
فعرىض جاهك يا محمد عصمتى	وكفايتى وهداياتى ورشادى
الصلاة والسلام عليك	سيدى يا رسول الله
الصلاة والسلام عليك	يا رحمة للعالمين
ويا إمام المرسلين	يا من عليك صلى الله
الصلاة والسلام عليك	الله أكبر.. الله أكبر

الدور.. الدور

وكان قالب «الدور» الجزء الرئيسى فى السهرة الغنائية فى نهاية القرن التاسع عشر وبداية العشرين، كان يستغرق أداؤه ساعة كاملة وربما أكثر حسب حاله السمعية وظروف المطرب الصحية والنفسية، وهو نوع من الزجل غير ملتزم لا بفصاحة اللغة العربية، ولا حتى بقواعد عروض الشعر، أما موضوعه فهو الغزل وإن استطاع البعض تضمينه معانى سياسية غير مباشرة هروبا من سيف رقابة الحكام والمحتلين.

يتكون الدور من الناحية اللحنية فى جزئين، الأول «المذهب» والثانى «الغنص» وكان المرددون يؤدون الجزء الأول بينما يستقل المطرب بأداء الجزء الثانى، وتطور لحن الدور فأصبح المغنى يردد كلمات الجزء الثانى أكثر من مرة بألحان متنوعة ومختلفة عن لحن «المذهب» ثم تشاركه البطانة

فيرددون ما يغنى مرة أو مرتين ويعيدها بعدهم مع بعض التصرف أو كثير منه لحنا ووزنا، وكان المغنى يرتجل الألحان على قدر مهارته.

مؤسس الدور هو محمد عبد الرحيم المسلوب، (١٧٩٣ - ١٩٢٨) حفظ القرآن الكريم وجوَّده في القاهرة وخالف رجال الطرق الصوفية، واحترف الإنشاد الدينى واللقاء المدائح النبوية ودرس الموسيقى وحفظ الأغاني التي كان يرددتها الصهبجية وتأثر بالموشحات والقذود والحلبية التي نقلها إلى مصر أحمد أبو خليل القباني.

ابتكر قالب الدور كقالب مصرى بحث وحاول أن يفصل بين النغمين المصرى والتركى، وترك لنا أدوارا كثيرة منها «البدر لاح فى سماه» «اصير ودارى وحياتك» «جميل زمانك لك أوصاف» جمال خدك بيتعاجب بخاله.. «حبيبت جميل حرم وصلى يا عاشقين» «أستاذ محاسنك علمنى» «الحب مين يقدر يخفيه» «الحب صبحنى عدم» «دلالك يا جميل أشكال» «رشييق القد حلو الجيد» «ساير زمانك وكايد صدك» «شربت الراح من روض الانس صافى» «الحب من أول نظرة» «فى هواك أوهبت روحى» «الورد فى الوجنات» «يا حلو بالتيه والألفاظ» «يا للى أوصافك مليحة» «يا لوعتى فيك يا نصيبي».

وقد أطل الله فى عمر المسلوب (١٣٥ سنة) حتى عاش العصر الذهبى لقالب الدور والذى ظهر فيه رواد أضافوا لهذا القالب من اللحن والأداء والكلمات أيضا.

أدخل محمد عثمان ١٨٥٥ - ١٩٠٠ «الهنك» فى القسم الثانى للدور بعد أن أصبح يتكون من القسم الأول وهو المذهب «والقسم الثانى» وهو الدور أما الهنك فهو تبادل الآهات بين المغنى والمرددين، وفيها يتاح للمغنى وحده أن يتصرف بالخروج إلى المقامات القريبة من المقام الأساسى للحن الدور ثم يعود إليه مرة أخرى وذلك فى ارتجال جميل. يظهر قدرته فى الأداء وإلمامه بعلم المقامات الموسيقية، يعود إلى ختام لحن الدور.

«والهنك» كان أشبه بنوع من النداءات يستخدمها الروس فى غنائهم ويسمونه هناك «أوخيم» وتكثر هذه الظاهرة فى أناشيد الفوتية الذين يعملون فى نهر الفولجا، كذلك ينتشر فى بولندا ويسمونها «أوى دانا» وقد اضطر محمد عثمان لهذا اللون لتعويض ما فقده صوته من قوة ومساحة عريضة بعد إصابته بمرض فى حنجرتة.

عُنى محمد عثمان بتصوير معنى الكلمات فى الدور بعد أن كان الغناء فيه مجرد تطريب واستعراض عضلات الصوت والتلحين؛ وقد سافر إلى تركيا وظهرت آثار ذلك على ألحانه.

يسجل تاريخ الغناء لمحمد عثمان أنه حاول التعبير من خلال الدور عن رأى سياسى بعد أن كان موقوفا فى موضوعاته على الغزل، فغنى ولحن دور «عشنا وشغنا» من تأليف الشاعر إسماعيل

صبرى باشا، ومقام راست وتقول كلماته :
مذهب :

عشنا وشغنا سنین ومين عاش يشوق العجب
شربنا الضنى والأنين حملنا لروحنا طرب
غيرنا تمالك وصال واحنا نصيبنا خيال
كده العدل يا منصفين

دور : تمام الجميل إنجاز

وصدق المعاهدة شرف ومين يتبع الرفع فاز
حبي بفضلہ اعترف سلامى عليك يا زمان
يصفو الأحبة العزاز

لحن كلاسيكى .. كادنى الهوى

ومن أشهر أدوار محمد عثمان والذي يعكس بصماته على هذا القالب دور «كادنى الهوى» الذى يتضمن «الهنك» فى جزئيه الثانى وتظهر فيه أيضا قدرته اللحنية والصوتية وعدم البعد عن معانى ما يغنيه.

تبدأ البطانة فى غناء المذهب بجملة «كادنى الهوى» ثم إعادة لها مع تكملة السطر «كادنى الهوى وصبحت عليل مثل النسيم فى روض الحسن»، ومعها جزء من السطر الثانى «حبي قمر» فالجملة طويلة تحتاج قوة نفس وصحة سليمة ثم أن عدم الالتزام بأداء السطر وحده بدون زيادة يؤكد أن الجملة اللحنية تطلبت ذلك دون الالتفات إلى المعنى الذى تحتويه الكلمات، وإن كانت جملة «كادنى الهوى» فى الاستهلال جاءت فى شكل صرخة أو شكوى للمستمعين فى الجملة الثانية من المذهب تواصل البطانة غناء السطر الثانى من أوله «حبي قمر طالع على غصنه (وبدلح) كله أدب وطرب وجميل مالوش مثيل».

ويبدأ المطرب فى أداء الدور من جملة «للحسن ده بالطبع أميل» وبنفس لحن السطر الأول من المذهب، ثم يختلف إلى حد ما عنه فى جملة «ياللى تلوم دا شىء بالعقل» ثم يؤدى مطلع الدور بالحن منوعة، ويصل لقمة السلطنة عند جملة «دا شىء بالعقل».. وهى الجملة التى يتحاور فيها المطرب مع البطانة إلى أن يصلوا معا إلى أداء السطر الأخير ليعود اللحن إلى طابع الجملة الأولى فى المذهب وينتهى بمقام النهاوند الذى بدأ به.

ومن الأدوار التي لحنها محمد عثمان «قد ما أحبك» «فى البعد يا ما» «اليوم صفا» «أصل الغرام نظرة» «ياما انت واحشنى» «أتانى زمانى» «بستان جمالك» وغيرها.

وكان عبده الحامولى (١٨٤١ - ١٩٠١) يغنى الأدوار التي لحنها عثمان كما لحن هو أيضا كثيرا من هذا القالب منها «أشكى لمن غيرك حبك» «حبيبى شوفوهولى يا ناس» «الهوى يسقم صحيح» «أنا عاشق ومغرم يا حبيبى» «قالولى الناس على أوصاف جمالك» «دا الهجر يا روحى» «ياللى بليت بالهوى»: أما دوره «الله يصون دولة حسنك» فهو يعكس قربه من الخديو اسماعيل وعلاقته القوية به فقد جعله الخديو مطربه الخاص وصحبه معه فى رحلاته إلى الآستانة، وقد ظهرت آثار هذه الرحلات فى أنغامه حيث جمع بين التركى فيها والمصرى وقد هاجمه مطربو جيله لهذا السبب.

دور «الله يصون دولة حسنك» من مقام «حجاز كار» وتقول كلماته:

الله يصون دولة حسنك ع الدوام من غير زوال
العيون فؤادى من جفئك ماضى الحسام من غير قتال
أشكى لمن غير حبك وأنا العليل وأنت الطبيب
واسمح وداوينى بقربك واصنع جميل إياك تطيب

ومن أشهر الأدوار التي لحنها الحامولى دور «كنت فىن والحب فىن».

أما إبراهيم القبانى (مواليد ١٨٥٢) فهو صاحب بصمة فى تلحين الدور، جدد فى أوزانه والمقامات المستعملة فى تلحينه فاستعمل مقامات لم تكن مستعملة من قبله، ولم تقتيد ألحانه للمذهب بالأشكال السابقة عليه وأضاف مقدمة موسيقية لكل دور، ولزمت ليرتاح صوت المغنى، أما الآهات التي كان يلحنها فى الهنك فاستعمل فيها قفزات لحنية لتأتى حية غير رتيبة ومن باب الاستعراض لعضلات صوت المغنى أضاف التلحين من طبقات الصوت المتباينة من الغلظة إلى الحدة.

كان القبانى يؤذن فى المساجد المجاورة لمدرسته فى القاهرة وغضب عليه والده وطرده من المنزل فاتجه للغناء فى أقاليم مصر بمصاحبة آلة العود التي كان يجيد العزف عليها وتعلم كتابة النوتة الموسيقية وهو فى سن الستين، ثم تفرغ لتعليم الأسر العزف على العود. بعد أن ترك عددا كبيرا من الألحان منها أدواره «وحياتك أنا أهواك» «يا قلبى مالك صبحت تشكى» «يا قمر دارى العيون» «وصل الحبيب كان منى قريب» «الكمال فى الملاح صدف» «الليل جانى وقاللى» «حبيب فؤادى أنهو يوم» «يا قلبى ما كنت تايب» «اسمعونى ارحموا حالى» «من قبل ما اهوى الجمال» «نظير القلب ما يعشق يقاسى».

أما سيد درويش فهو رائد المدرسة الحديثة في تلحين الدور تميزت ألحانه بالجرأة اللحنية والتعبير الصادق وأظهرت إمكانياته في الانفعالات اللحنية وأظهرت إدراكه بأن الموسيقى ليست مجرد تطريب إنما هي أيضا تعبير وتصوير، فقد تحررت ألحانه للأدوار من الأسلوب القديم في كتابة الموسيقى، مع احتفاظه بالمقترحات الكلاسيكية للدور وأظهرت أدواره براعته في الاستهلال سواء في لحنه للمذهب أو في قلب الدور، وكان يستهل لحن الدور بسلطنة المقام أو تشبيعه والمرور على درجاته في الجملة الأولى من المذهب ولحن اثني عشر دورا وسجل منها تسعة بصوته على اسطوانات وهذه الأدوار هي :

«عواطفك دى أشهر من النار» «يا فؤادى ليه بتعشق» «عشقت حسنك» «فى شرع مين» «ياللى قوامك يعجبني» «الحبيب للهجر مايل» «صنعت مستقبل حياتي» «أنا عشقت» «أنا هويت» كل هذه الأدوار كتب كلماتها محمد يونس القاضى، أما الأدوار الباقية والتي لحنها سيد درويش ومسجلة بصوت غيره فهي «يوم تركت الحب» أداء محمد الحضيرى وهى تأليف محمد يونس القاضى أيضا، و«يلزم بقى تهنى الفؤاد» أداء «محمود مرسى» و«شكيت يا قلبى» أداء محمد بحر وتأليف بديع خيرى.

ولحن داود حسنى أدوارا منها «هو حبيبي يوافقني» «وان عاش فؤادك» لكنه لم يصف إلى لحن داود شيئا مثله مثل الذين جاءوا بعد سيد درويش اللهم بعض الأدوار التي لحنها الشيخ زكريا أحمد ومنها «أنتى الهوى» «وآه يا سلام» ومحمد عبد الوهاب الذى لحن ستة أدوار هى «أحب أشوفك كل يوم» «القلب يا ما انتظر» «حبيب القلب» «عشقت روحك» «لو كان فؤادك يصقالى» «جمالى فؤادى» «يا ليلة الوصل استنى».

يا عين .. يا ليل طوّل !

والموال فن كلاسيكى ومن ناحية الكلمات فهو زجل يعتمد على ألوان البديع كالاستعارة والطباق والتورية ومنه ما يعرف بالمربع الذى يتألف من أربع شطرات ومنه الخمس من خمس شطرات ويسمى أحيانا «الأعرج» أما «الموال المرصع» فيتألف من ست شطرات ويتكون الموال «النعمانى» من سبع شطرات أما من ناحية اللحن والأداء فهو استعراض لما يلم به الملحن من مقامات وتظهر في الانتقالات اللحنية فى الموال، ويؤدى بارتجال ليظهر القدرات الصوتية للمطرب.

ومن التقاليد فى الغناء العربى أن يبدأ المطرب غناءه بموال، وأحيانا يختار مواقع أخرى من لحن الأغنية الكلاسيكية ويؤدى مواله، ويوجد فى تراثنا الغنائى عددا كبيرا من الماويل تم تسجيلها مستقلة غير مرتبطة بقوالب غنائية أخرى.. منها سبعة عشر موالا سجلها محمد

عبد الوهاب على إسطوانات مثل «أشكى لمن الهوى» «اللى انكتب ع الجبين» «اللى راح راح يا قلبى» «إمتى بس تعود» «بينى وبين القمر» «سبع سواقى» «سيد القمر فى سماه» «شجانى نوحك يا بلبل» «صفر الوابورع السفر» «فى البحر لم نتكلم» «قلبي غدر بى» «كل اللى حب اتنصف» «لف يا زمان العجب» «مال الفؤاد» «مال الحلو له هاجر» «مسكين وحالى عدم» «النيل يهنى بفرحه شخصك الغالى» «يا قلبى ماحد قاسى».

وأكثر أنواع الموال شيوعا وهو الأعرج وهذا نموذج له.

أهل السماح الملاح دول فىن أراضيههم أشكى لهم ناس لم يعرف أراضيههم
وكم حفظت الود ونسيت مواضيههم إن غبت عنهم بنار البعد أنكوى
وان مسنى قرب تجرحنى مواضيههم

ومن الماويل الخمس غنى محمد عبد الوهاب موال «فى البحر لم فتكم» وتقول كلماته.

فى البحر لم فتكم فى البر فتونى بالتبر لم بعتمكم بالتبن بعتونى
أنا كنت ورده فى بستان قطفتونى وكنت شمعة جوه البيت طفيتونى
لوعدت دى المرة هاتو المر واسقونى

ومن الماويل «المربع» غنى محمد عبد الوهاب.

بينى وبين القمر فى كل ليلة ميعاد أسهر معاه واشتكى له فرحة الحساد
وأقول له روح للحبيب قوله كفايه بعاد وعود لعهد الهوى مادام محبك عاد
وللموال الشعبى أكثر من شكل فهناك الموال «الوصفى» الذى يعتمد على وصف حدث
أو حالة وموال «التتر» الذى يستخدم كمقدمة لسلسلة إذاعى أو تليفزيونى أما الموال
«الأحمر» فيروى حكاية بطلها حبيب وحبيبة، أو رجل وصديقه ويمكن أن يتعرض هذا
اللون من الماويل إلى قصص الخيانة أيضا ومن أمثلته «اللى الخيانة فى دمه ما يصونش
يوم غالى، بالرخص يوم يشتري لو باع يبيع غالى». أما «الموال الأخضر» موال فرايحي
يغنى فى الأفراح ليشتيع جوا من البهجة والسعادة أما موال «الواو» فتبدأ أبياتها كلها
بحرف الواو.

الكلاسيكية فى التلحين العربى

الكلاسيكية هى الموضوعية والسيطرة الكاملة على الانفعالات النفسية أى أن يكون هناك
توازن كامل بين المضمون التعبيرى، والمضمون الشكلى للعمل الموسيقى مع الاهتمام بأسس البناء
الموسيقى وجعلها فى المرتبة الأولى.

والكلاسيكية أول وأقدم مذهب أدبي نشأ في أوروبا بعد حركة البحث العلمى فى القرن الخامس عشر الميلادى، وأساس تلك النهضة هو بعث الثقافة والآداب اليونانية واللاتينية القديمة. وهى فى الأدب العربى تعنى العودة إلى الآداب القديمة، بداية النهضة الأدبية المعاصرة عند العرب، فكلمة شاعر عند اليونان كانت تعنى صانع وكانوا يقرنون فى أبحاثهم الشعر بالصناعات والفنون الجميلة من نحت وتصوير ورقص وموسيقى وتقرب هذه الكلمة فى الثقافة العربية لنفس المعنى.

والكلاسيكية فى الموسيقى كلمة غامضة تطلق فى مجالات متعددة بمعان متباينة وتطلق على كل ما رسخت دعائمه من المؤلفات، فأصبح جزءاً من ذخيرة الإنسانية التى أثبتت صمودها أمام تغير الأزمان..

وتطلق هذه الكلمة أيضا على فترة من فترات التطور الموسيقى فهى أسلوب يتسم بالإحساس الدقيق باكتمال الصورة بالتوازن بين الشكل والمضمون أو بين التعبير والمعنى المعبر عنه، كما تتسم بالصقل والتهديب العقلى، والامتناع عن الإفراط فى المشاعر والمبالغة من الانفعالات، فقد كان الموسيقيون فى الفترة الكلاسيكية لا يبنون أعمالهم ويشيدونها بمهارة وإتقان مع عدم التضحية بالقيمة العاطفية فى سبيل الاهتمام بالشكل. وقد عرفت الأعمال الكلاسيكية بالموضوعية ودقة الصنعة وإتقانها ورشاققتها وبساطتها ووضوحها فهى تستعرض البناء والشكل وفى نفس الوقت لا تفتقد الإحساس الدقيق المحكوم بالفكر والبعد عن التطرف.

والكلاسيكية هى العودة إلى القيم الجمالية اليونانية والرومانية فى الأدب وفنون الرسم والعمارة والفحت والموسيقى.. وكان الأدب هو الأسبق إليها لأن اللغة هى وسيلة الاتصال بين الناس. أما المعنى اللغوى للكلاسيكية فمشتقة من الكلمة اللاتينية classic التى كانت تفيد وحدة فى الأسطول ثم أصبحت تفيد وحدة دراسية .

وتعتبر الأصول النظرية التى وضعها أرسطو، إنجيل الكلاسيكية، ولكن هذا الفيلسوف لم يتناول فى كتابه «الشعر» غير فنى الملاحم والدراما وقد أغفل الحديث عن الغناء باعتباره فنا موسيقيا أكثر منه أدبيا كما أن أغلب اهتمامه قد انصرف إلى الأدب التمثيلى بفرعيه التراجيديا والكوميديا أكثر من انصرافه إلى فن الملاحم، وعندما نذكر الكلاسيكية فى مهدها فى فرنسا ينصرف الذهن إلى راسين وكورنى وموليير وثلاثتهم من شعراء المسرح.

ولم تكن الكلاسيكية تحفل إلا بالمشاكل الإنسانية العامة حتى لىسمى أدبها بالأدب الإنسانى أى الأدب الذى يعالج مآسى الإنسان من حيث هو إنسان فى ذاته فالصراع فى التراجيديا يدور داخل الإنسان بين عناصر منبعثة عن الطبيعة الإنسانية ذاتها كالحب والبغض والغيرة والعقل

والهوى وما إلى ذلك من عواطف وأحاسيس يشترك فيها جميع البشر وتتبع من الطبيعة الإنسانية ذاتها. ولما جاء القرن الثامن عشر قال الفلاسفة إن مشاكل الإنسان ليست بالضرورة تنبع من طبيعته كإنسان، بل إن فيها - إن لم يكن أكثرها - ينبع من وضع الفرد في المجتمع ووصفوا دراما برجوازية على هذا الأساس. ومع ذلك لم يحطم القرن الثامن عشر الكلاسيكية، ولم يثر عليها ثورة تدمير ولم يظهر ذلك إلا في القرن التاسع عشر عندما انهارت الكلاسيكية حتى تشعبت الاتجاهات وتعددت المذاهب ولم يجتمع القنانون والأدباء بعدها على مذهب بعينه. ويرى أفلاطون في جمهوريته أن الكلاسيكية جمال الأسلوب والهارمونية والرشاقة والإيقاع الجيد والبساطة والفكر النبيل والشخصية المعتدلة المنظمة.

وقد استمرت الموسيقى الدينية في الكلاسيكية لكن بقدر قليل ووجدت لنفسها مكانا إلى جانب الموسيقى التي استمرت جذورها من الأسلوب البسيط المرح لأغنية «رجل الشارع بفيينا» والتي استمد منها هايدن وموتسارت روح البساطة والرشاقة والمرح إلى جانب أناقة الألحان الفرنسية وغنائية ووضوح اللحن الإيطالي.

ولم يخرج الأدب العربي القديم عن الشعر والخطابة السياسية والحفلية والدينية، فإذا كان الغربيون قد قسموا الشعر عندهم إلى تمثيلي وقصصي وغنائي فإن نقادها قد وضعوا الشعر العربي في حيز القسم الأخير أي الغنائي، وهذا لا يمنع من أن القليل منه كان شعرا تقليديا. كان شعراء الجاهلية يغنون أشعارهم، وقد غنى المهلهل وامرؤ القيس وغيرهما إبداعاتهم الشعرية في الحماسة والحرب. وغنوا «الحدا» هو الغناء الشعبي من وزن الرجز وكانوا يغنونه أيضا في السقى من الآبار. وكانوا يعلمون أولادهم الشعر عن طريق اللحن والغناء. كان بعض شعراء الحجاز يتعلمون صناعة الغناء حتى يستطيعوا تأليف أشعار يمكن للمغنين أن يتقنوها بألحانهم وأصواتهم، ولنفس الهدف كان المغنون يتعلمون كتابة الشعر، وكان تأثير الغناء في موسيقى الشعر أوسع من تأثيره في معانيه، إذ كان المغنون يحرفون الغناء القديم ويدخلون فيه ألحانا فارسية ورومية، وكان هذا التحريف سببا في الصراع بين أنصار الغناء القديم كإسحاق الموصلي والجديد كإبراهيم بن المهدي، ومعهم آخرون وكانت العلاقة واضحة في العصر العباسي بين الغناء وأوزان الشعر التقليدي شعر المديح وكانت هذه الأوزان توجد في العصر الإسلامي مع الغناء.

ويقسم الدكتور شوقي ضيف الشعراء القدامى إلى صنفين: «الطبع» وهم الذين يسيرون وفق عمود الشعر الموروث فلا ينمقون ولا يتكلفون، «وأصحاب الصنعة» وهم الذين ينحرفون إلى التعميق، وقد ظهوروا بكثرة في العصر العباسي.

ويرى الدكتور ضيف أن التصنع فى الشعر هو التطرف فى التكليف أما الزخرف والتنميق فقد أطلق عليه «التصنيع».

لقد قطعت الإنسانية مراحل كثيرة قبل أن تصل إلى اكتشاف قواعد واضحة فى مجال التعبير الفنى فى الأدب والشعر والموسيقى ، فلما أصبحت لألوان الإبداع قواعد وأصول ظهرت الأساليب المختلفة والمذاهب المتباينة وأولها ما يمكن أن تطلق على الألحان العربية الأولى أو إلى ما وصلنا منها خلال التسجيلات هو الأسلوب الكلاسيكى.

ويمكن أن نعتبر الموشح بأشكاله وألوانه ، والدور بما يسبقه من مواويل كلها ثوابت يغلب على تلحينها التكلف والتصنع والتنميق بطريقة كانت تطفى على المعانى الملحنة وتتمسك بالجماليات الكلاسيكية للغناء العربى القديم كعنصر أساسى فى اللحن والأداء وهو فن كلاسيكى اهتم بتحقيق التوازن البنائى وعدم السماح لأى مفهوم خارج عن نطاق الصيغ البنائية ليعوق التدفق اللحنى.

وقد انتشر الغناء الكلاسيكى فى عصر كان المزاج رائقا والبال مرتاحا. فالمستمع «فاضى» والمنطرب نفسه طويل ، وكان الملحن خبيرا فى صنعه وقد تعلم أصولها من كبار المشايخ وأهل المغنى ، وتفنن فى المحافظة على المهنة وإرضاء زبائنه من الأغنياء والفقراء.

وكان أهل الصنعة يهتمون بجماليات الغناء الشرقى ، يتفاخرون بقدراتهم على استعمال مقامات موسيقية غير مستعملة كثيرا ، وفيها تراكيب معقدة ، فضلا على احتوائها على ثلاثة أرباع المقام التى تنفرد بها الموسيقى الشرقية عن موسيقات العالم خاصة الغربى.

كانت جماليات الغناء الشرقى تطفى فى أحيان كثيرة على الغناء فتأتى أهمية المعانى التى تحتويها كلمات الدور أو الموشح بأنواعه فى المرتبة الثانية بعد إظهار قدرات الملحن أو المغنى ، بل ربما تأتى من مراتب أبعد ، وقد لا تأتى أصلا.

إن درجة التوازن بين التعبير عن المعانى والتمسك بجماليات الغناء الشرقى هى التى تحدد إلى درجة بعيدة الأسلوب والمدرسة التى ينتمى إليها هذا الغناء. ومما لا شك فيه فإن الأسلوب الكلاسيكى فى الغناء هو أقل هذه الأساليب اهتماما بالمعانى وأكثر استعراضا لقدرات الملحن والمغنى صاحب النفس الطويل والصحة والتعام.

نماذج لأسلوب
التلحين الكلاسيكى

موشح ملا الكاسات
تلحين محمد عثمان - مقام راس
ايقاع سماعى ثقيل $\frac{8}{10}$

ملا الكاسات وسقانى
نحيل الخصر والقدر
حياة الروح فى لحظة
سباني لحظة الهندي
مليمي لا تسلى عنى
وخلينى على عهدى

موشح ملا الكاسات (٢)

(3)

The musical score consists of 10 staves, each containing a line of music. The notation includes various note values, rests, and rhythmic markings (such as 'v' and 'n') above the notes. The first staff is marked with a circled '3'. The second staff begins with a circled '4'. The music is written in a style characteristic of traditional Arabic music notation, with a focus on rhythm and melody. The staves are arranged in a single column, and the notation is clear and legible.

موشح ملا الكاسات (١)

A musical score for a piece titled 'Mushah ala al-Kasat (1)'. The score is written on ten staves, each containing a single melodic line. The notation is in a traditional Arabic style, featuring a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. Above the notes, there are various rhythmic markings, including vertical lines and symbols that resemble 'v' and 'n'. The score includes dynamic markings such as 'f' (forte) and 'p' (piano), as well as phrasing slurs and accents. The piece concludes with a double bar line on the final staff.

موشح يا راعى الظبا
تلحين كامل الخلعى

يا راعى الظبا	فى حياتك غزال
خلته فى قبا	حذرنا وصال
قل خذ جبا	دا شربها حلال
ناديت مرحبا	يا بدر الكمال
سل لى يا مصون	ما هذا الدلال
يا حلو المجون	ما آن الوصال
زادت بى شجون	سلوانى محال
وحالى أبى	عن غيرك ومال
ايه أمان أمان	ايه أمان أمان

موشح يا راعى الظبا



موشح يا شادى الألحان
لحن سيد درويش

يا شادى الألحان
أسمعنا
رنات العيدان
واطرب من فى الحان
واحسبنا
من ضمن القدمان

موشح يا شادي الألحان



موشح مولای
تلحین زکریا أحمد

مولای کتبت رحمة الناس عليك فضلا وكرم
فالمرجع والمآل والکل إليك عرب وعجم
ما لی عمل یصلح للعرض عليك بل صار عدم
فأرحم ذلی ووقفتی بین یدیک أن زل قدم

موشح مولای (۲)

Handwritten musical score for 'Mushah Mawlay (2)' in Persian notation. The score consists of eight staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written in Persian script above the notes. The first staff begins with a double bar line and a repeat sign. The notation includes various note values, rests, and bar lines, with some notes beamed together. The lyrics are:
 ۱. ز و ل آذ م و ل ع ج ر م ن ل
 ۲. و ن ب ع ر ك ل ا ل
 ۳. م ع ل م ا
 ۴. ل ب ع م ن ع ر ل ن ح د م ی ل
 ۵. ا د م ع ر م ا ل ب ك
 ۶. ن ق و و ل ل ن ذ م ج ر ف ا
 ۷. د ی ن ی ب ق
 ۸. ج ر م ق ل ذ ا ن ك

موشح مولای (۱)

نقام سیاه مقدمه



دور گادنی الهوی
تألیف الشیخ محمد درویش - تلحین محمد عثمان
مقام نهاوند

المذهب:

کادنی الهوی وصبحت علیل مثل التسیم فی روض الحسن
حبّی قمر طالع علی غصنه کله أدب وطرب وجمیل
مالسوش ملیل

الدور:

للحسن ده بالطبع أمیل یاللی تلوم دا شیء بالعقل
انظر کده واحکم بالعدل کله أدب وطرب جمیل
مالسسوش ملیل

كادنى الهوى (٤)



كادنى الهوى (٣)

Handwritten musical score for the song "Kadny al-Hawy (3)". The score is written on 12 staves, featuring various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The notation is in Arabic script.

Key markings and symbols include:

- رجال:** (Rajal) - likely indicating a specific tempo or style.
- نات:** (Nat) - likely indicating a specific tempo or style.
- موسيقى:** (Musiqi) - likely indicating a specific tempo or style.
- II** - Roman numeral indicating a section or measure.
- p** - piano dynamic marking.
- 2** - measure repeat symbol.
- - arrow indicating the end of the piece.

كادنى الهوى (٢)



كادنى الهوى (١)

فانوس

بنات قناد

بنات قناد

فانوس

بنات قناد

فانوس

فانوس



دور كنت فين والحب فين تلحين عبده الحامولي

كنت فين والحب فين
لم يفارق لحظ عين
يا فؤاد حسبك
ربنا يحاسبك
كم بنال فيك من غزال
خير سيوف الحاجبين

تابع لدور كنت فين والحب فين (٢)



دور كنت فين والحب فين (١)

ولن - - - - - في ت كن

ي لم ن - - - - - في ب حو

ظي ح لا - - - - - ري فا

ن لازم ن - - - - - عي

د - - - - - آ في يا

ب ر - - - - - آ بكس حا

عي - - - - - يا بكس حا - - - - - نا

زا غن - - - - - مي ك فل با ن م كافي

دور ياللى قوامك يعجبني لحن سيد درويش

المذهب:

ياللى قوامك يعجبني
ليه بس ترضى لى صدودك
يا هل ترى بتأدبني
اكن عزالى شهودك
دا شيء كثير بعدك عنى
والقلب ميال لوجودك

الدور:

أروح لمين أشكى حبيبى
والدهر والعزال حكام
أحب أشوف فى النوم طيفه
ألقاه يجينى مع الأخصام
والقلب دا راح يعمل أليه
حتى العوازل فى الأحلام

دور ياللى قوامك يعجبني

آه نى ب جى يع مك وا أ لى ل يا

ضر نى س ب ه لى نى ب جى عى

لازمه دك دو ص لى

د ات ب رات هل يا

لازمه دك هولش زاعن من اك نى ب د

دك ع ب نى ن ع دك ع ب تيرك شى دا

ب آل ول ه آل يا م ياللى م ب آل ول نى ن ع

دك جو ول ل يا لى

الفصل الثانى

الأسلوب الرومانسى الحب على ضوء القمر

زكريا أحمد
محمد القصبيجى
رياض السنباطى
محمد عبد الوهاب
فريد الأطرش

يبين التفسير الاجتماعي للغناء العربي ، ارتباطه بالحالة الاقتصادية للمجتمع ، فارتفع مع ارتفاعها وهبط مع هبوطها كما ارتبطت أغنيات فترة الحرب العالمية الأولى بالعمد وأهل بورصة القطن ، الذين نزلوا «مصر» لبيعثروا الأوراق الحمراء أى الجنيهاات العشرة فى الملاهى ومواخير الغناء الهابط. وظهرت الطبقة المتوسطة والثقفة التى حملت قدرا كبيرا من الرومانسية فأقبلت على الأغنيات التى كتبها شاعر تربى على الفن الصحيح واعتبر المرأة كائننا روحيا رفيعا لا مجرد جسد. وتغيرت الإشارة إلى المرأة وأصبحت الأغاني تخاطبها فى صيغة المذكر لا المؤنث وقد تحولت من جسدياتها إلى نوع من المعبود فظهر مع هذا الفكر الغنائى الرومانسى ملحنون من نفس الطبقة المثقفة عبروا عن الكلمات برومانسية أيضا ، وتركوا لنا ثروة من الغناء الرصين الراقى الذى يقدره المؤرخون وجعلوا منه نموذجا للغناء الصحيح ومقياسا للغناء الإيجابى الذى لا يتنافر مع الوجدان العربى والروحانيات الشرقية.

من الأغنيات الرومانسية التى لحنها زكريا أحمد (١٨٩٦ - ١٩٦١) من تأليف بيرم التونسي (١٨٩٣ - ١٩٦١) وغنتها أم كلثوم «أنا وانت ، أنا وانت» «كل الأحبة اتنين اتنين» «آه من لقاك من أول يوم» «حبيبى يسعد أوقاته» «يا مليكى الحسن سجد لك» «أنا فى انتظارك» «أنا ليه اتجاسر واعاتبك» «ايه اسمى الحب أنا ما اعرفش» «الأولة فى الغرام والحب شبكونى» «فى نور محياك الهنى» «أهل الهوى» «الأمل» «الورد جميل» «حبيب قلبى وافانى» «هو صحيح الهوى غلاب» «يا ورد يا لى الندى» «مالك يا قلبى حزين اليوم» ومن تأليف أحمد رامى (١٨٩٢ - ١٩٧٩) لحن الشيخ زكريا أحمد لأم كلثوم «ياما أمر القراق» «ياللى تشكى م الهوى» «شكاني نوحك بكيت» «يا بشير الإنس غنى» «يا ليل نجومك شهود» «أنا كنت أحب الشكوى إليك» «ناسيه ودادى وجافيانى» «يا فرحة الأحباب بالأنس لما طاب» كما لحن لها «جمالك ربنا يزيد» «وليه عزيز دمعى تزل» «أكون سعيد لو شفتك يوم» و«العزول فايق ورايق» والأربعة من تأليف حسن صاغى.

لحن أحمد صبرى التجريدى لأم كلثوم «خايف يكون حبك فى شفقة عليه» و«الحب كان من سنين» «وشفت بعينى ما حدش قاللى» و«طلع الفجر ولاح».

أما محمد القصبجى (١٨٩٢ - ١٩٦٦) فقد لحن لأم كلثوم من تأليف أحمد رامى «متنا فى حبك يا نور العين» و«هايم فى بحر الحياة» و«أخذت صوتك من روحى» «تراعى غيرى وتبتسم وانا ذنبى ايه» «تشوف أمورى وتتحقق وبرضه مش عايزه تصدق» «خيالك فى الأنام حلمى» و«زارنى طيفك فى منامى» و«سكت والدمع اتكلم» و«صدق وحبك مين يقول م القلب للقلب رسول» «قلبك عذرنى ورمانى» «ولحد امتى حتدارى حبك» «ياريتنى كنت النسيم اللى يداعب شعورك»

«أحبك وانت مش داري» «إن كنت أسامح وانسى الأسية» «حببت ولا بانث عليه ووقعت والحق عليه» «خلى الدموع دى لعيني» «الشك يحيى الغرام» «بعدت عنك بخاطري عشان يزيد اشتياقي» «يا روحى بلا كتر أسيه» «أحب أقول اللى فى بالي» «انت فاكرانى والا نسيانى» «خاصمتنى وانا حيران من أمر الخصام» «عنيه فيها الدموع» «محتار يا ناس فى دى الغرام» «يا عشرة الماضى الجميل ياريت تعودى» «يا فايقتنى وانا روحى معاك» «ياللى انت جنبى وانت بعيد» «ياللى جفاك المنام» «ياللى شغلت البال يا ريت أكون على بالك» «روح كلامك من حنينى» «ليه تلاوعيني وانت نور عيني» «فين العيون اللى سبتنى» «ياما شكيت من اللى ف قلبى» «طالت ليالى البعاد» «حيرانه ليه يا دموعى من أسايا» «منيت شبابى بالنعيم ويا الحبيب» «نامى نامى يا ملاكى» «ياللى صنعت الجميل» «يا نجم مالك حيران» «يا للى جفيت ارحم حالى» «حرمت اقول بتحبينى احسن يا روحى تجافيني» «مدام تحب بتنكر ليه» «يا فؤادى غنى ألحان الوفا» «رق الحبيب» «عطف حبيبى وهنائى» «مرت الأيام فى تيارها» «يا للى انحرمت الحنان».

كما لحن لها القصبجى من تأليف بيرم التونسي «تبعينى ليه» «ينوبك ايه من تعذيبى».

أما رياض السنباطى (١٩٠٦ - ١٩٨١) فقد لحن لأم كلثوم مجموعة كبيرة من الأغنيات التى كتبها شاعر الرومانسية أحمد رامى منها «افرح يا قلبى» «النوم يداعب عيون حبيبى» «على بلد المحبوب» «قضيت حياتى حيرى عليك» «لما انت ناوية تهاجرينى» «فاكر لما كنت جنبى» «يا طول عذابى واشتياقى» «أفكر فيه وينسانى» «غلبت أصالح فى روحى» «هلت ليالى القمر» «ح اقباله بكرة» «ياللى كان يشجيك أنينى» «سهران لوحدى» «يا ظالمنى» «عودت عيني» «دليلى احتار» «هجرتك» «حيرت قلبى معاك» بالإضافة إلى القصائد التى يأتى ذكرها فى موقع آخر هنا.

ولحن لها من تأليف «بيرم التونسي» «ظلمونى الناس ظلمونى» «شمس الأصيل» «الحب كده» ومن تأليف عبد الفتاح مصطفى (١٩٢٤ - ١٩٨٤) «لسه فاكرك» «ليلسى نهارى» «أقولك ايه عن الشوق يا حبيبى» كما لحن لها من تأليف عبد الوهاب محمد (١٩٣٠ - ١٩٦٦) «حسيبك للزمن» ومن تأليف عبد المنعم السباعى (١٩١٨ - ١٩٧٨) «أروح لمين».

أما بليغ حمدى (١٩٣١ - ١٩٩٣) فلحن لأم كلثوم «حب إيه» «أنا وانت» «حكم علينا الهوى» وكلها من تأليف عبد الوهاب محمد كما لحن لها «أنساك» «كل ليلة وكل يوم».. «بعيد عنك» وكلها من تأليف مأمون الشناوى (١٩١٤ - ١٩٩٤) كما لحن لها «سيرة الحب» «فات الميعاد» «ألف ليلة وليلة» وكلها من تأليف مرسى جميل عزيز (١٩٢١ - ١٩٨٠) كما لحن لها «الحب كله» من تأليف أحمد شفيق كامل (ولد فى عام ١٩٢٣).

ولحن محمد عبد الوهاب (١٩٠٧ - ١٩٩١) لأم كلثوم «أنت عمرى» «أمل حياتى» «ليلة حب» «أنت الخب» «فكرونى» «ودارت الأيام».

ولحن لها «محمد الموجي» (١٩٢٣ - ١٩٩٥) «للصبر حدود» «أسأل روحك» كما لحن لها سيد
مكاوي (١٩٢٨ - ١٩٩٧) «يامسهرنى».

أما الأغاني الرومانسية التي غناها محمد عبد الوهاب فهي كثيرة منها ما كتبه حسين
السيد (١٩١٦ - ١٩٨٣) وهي «اجرى أجرى» «أحبك وأنت فاكرنى» «أحبه مهما أشوف
منه» «اسمح وقل لى» «أشكى لمن الهوى» «افتكرنى» «افرحنى وغنى» «أنا اللي طول عمرى
ما حبتش» «أنت أنت» «إيه جرى يا قلبى إيه» «بفكر فى اللي ناسينى» «بلاش تبوسنى فى
عينيه» «تراعينى قيراطه» «الحبيب المجهول» «حبيبى لعبته» «حياتى أنت» «خى خى»
«الدنيا سيجارة وكاس» «شكونى ونسيونى قوام» «عاشق الروح» «علشان الشوك اللي فى الورد
«على إيه بتلومنى» «عمرى ما حنسى يوم الاثنين» «فين طريقك فين» «قلبي بيقوللى كلام»
«قوللى عملك إيه قلبى» «الكاس بين ايديه» «كان أجمل يوم» «كنت فين تايه وغايب» «لا
مش أنا اللي ابكى» «ما اقدرش أنساك» «هليت يا ربيع» «ياللى نويت تشغلنى» «يا مسافر
وحدك».

ومن تأليف أحمد رامى غنى محمد عبد الوهاب من ألحانه «أحب عيشة الحرية» «إن كنت
تفتكرى ولا تنسى» «آه يا ذكرى الغرام» «حنانك بى يا ربى» «سكت ليه يا لسانى» «صعبت عليك»
«ضحيت غرامى» «طال انتظارى» «طول عمرى عايش لوحدى» «الظلم ده كان ليه» «غاير من اللي
هواكى» «كروان حيران» «إن كنت تفتكرى وللا تنسى» «مشغول بغيرى» «الميه تروى العطشان»
«نادانى قلبى إليك» «هان الود» «ياللى شجاك الأنين» «يا دنيا يا غرامى» «يالوعتى يا شقايا»
«ياوابور قوللى» «يا وردة الحب الصافى».

وغنى من ألحانه وتأليف مأمون الشناوى «إنت وعزولى وزمانى» «انسى الدنيا» «آه لو عرفت
المخبى» «آه منك يا جارحنى» «ردى عليه» «على بالى يا ناسينى» «قابله وياريت ما قابله» «من
قد إيه كنا هنا».

أما أمير الشعراء أحمد شوقى (١٨٦٩ - ١٩٣٢) فقد كتب لمحمد عبد الوهاب عدة أغنيات
باللهجة المصرية العامية وهي «دار البشاير» «قلبي غدر بى» «سيد القمر فى سماه» «يا ليلة الوصل
استتنى» «اللى يحب الجمال» «النبي حبيبك ما تحرمش القواد منك» «شبكة قلبى» «فى الليل
لما خلى» «بلبل حيران» «النيل نجاشى» بالإضافة إلى العديد من القصائد.

ولحن محمد عبد الوهاب «كل اللي بينا انتهى» و«يا فرحة القلب المشتاق» وغنت نور الهدى
من ألحانه «أضحك لمن» «حتشوفى إيه يا عيونى» «الدنيا ساعة وصال» «قولوا لشاكي الهوى»
«ما تقوللى مالك محتار» كما غنت هدى سلطان «رجع الهوى تانى» «نام يا حبيب قلبى» من

ألحانه وغنى عبد الحليم حافظ «أنا لك على طول» «أهواك» «ايه ذنبى إيه» «توبة» «شغلونى»
«ضى القناديل» «ظلموه» «عقبالك يوم ميلادك» «عشانك يا قمر» «فوق الشوك» «قوللى حاجة»
«كنت فين» «نبتدى منين الحكاية» «الوى الويل» «يا خلى القلب» «يا قلبى يا خالى» وغنى من
ألحانه عبد الغنى السيد «أنا وحدى ياليل سهران» «آه من الزمان» «بكرة حتندم» «جبال الكحل»
«الحلو شاور لى بمنديله» «عمر الحب مالهش نهاية» «ياللى غرامك حلالى» وغنت فاييزة أحمد
من ألحانه «بريئة» «بصراحة» «تراهنى» «تهجرنى بحكاية» «حمل الأسية» «خاف الله» «راجع
لى من تانى» «وقدرت تهجر» وغنت وردة الجزائرية من ألحانه «اسأل دموع عينيه» «أنده عليك
بالحب» «بعمري كله حبيتك» «فى يوم وليله» «ولولا الملامة».

وغنت ليلي مراد من ألحانه الرومانسية «اتمخبرى يا خيل» «أروح لمين بس يا ربى» «آه لو
تعرف المخيبى» «جواب حبيبى» «الحب جميل» «حيران فى دنيا الخيال» «الدنيا غنوه» «سألت
عليه» «الشاغل المشغول».

أما الأغاني الرومانسية التى لحنها وغناها فريد الأطرش (١٩١٠ - ١٩٧٤) فهى كثيرة منها
ما كتبه يوسف بدروس (١٩٠٨ - ١٩٨٧) مثل «أبكى يا عين» «أحلف لك» «آخر كدبة» «أعمل
ايه» «إمتى تعود» «أنا قلبى بيقولك» «أنساك وافتكر تانى» «بتسألينى عن حالى» «بحب من غير
أمل» «حبيبى فين» «حببت وكان» «راح يجى يوم وتحبنى» «صدقينى» «طلع الفجر» «عتاب
الحبيب» «عرفت مقدارك» «عمري ما حأقدر أنساك» «قوللى ايه اقول لك» «كفاية أشوفك» «ليه
يا روحى» «من يوم جفانى» «نداء الحبيب» «وحياتك» «يا فرحتى يوم ماتحبنى» «يا نسمة تسرى»
«يوم اللقاء».

وكتب له مأمون الشناوى «أنا كنت فاكرك ملاك» «أنا واللى بحبه» «أنا وانت. أنا وانت»
«أول همسه» «بحبك انت» «بدور عليك» «بعد اللى كان» «بنادى عليك» «تقول لأ» «جميل جمال»
«حفضل أحبك» «الحب كفاية علينا» «الحب لحن جميل» «حبنى قد ما تقدر» «حبيب العمر»
«حكاية غرامى» «خليها على الله» «الربيع» «سافر مع السلامة» «سنة وسنتين» «القلب قلبى» «لا
فرحت يوم وياك» «ليه دايم ما عرفش» «مقدرش أقول آه» «نجوم الليل» «يا قلبى يا مجروح».

وكتب له عبد العزيز سلام (١٩١٥ - ١٩٨٤) أغنيات «ادبنى ميعة» «ان حبتنى» «بقى عايز
تنسانى» «جرى ايه يا عزالنا» «الحبيب الجميل» «حبيب القلب» «خدى قلبى» «دايم معاك
دايم» «سألنى الليل» «عنيّه بتضحك» «قسمة» «كفاية يا عين» «لو تسمعنى» «ليه أنا بحبك»
«مخاصمك يا قلبى» «مين يعرف» «واحدة واحدة» «وياك وياك» «يا جميل يا جميل» «ياللى قلبى
بيناديكى» «يفيد بابيه الأنين».

وغنى من ألحانه وتأليف بيرم التونسي «أحبابنا يا عين»، «تطلع يا قمر بالليل»، «حببت ولكن ما بقولشى»، «صونى الخدود»، «غالى يا بوى»، «لقا الأحبة»، «نار الهوى»، «يللا سوا»، «تهون عليك».

وكتب له مرسى جميل عزيز أغنيات «اسمع.. اسمع»، «أنا وانت وبس»، «زمان يا حب»، «يا حبايبي يا غاييين»، «قلبي وعيني اختاروا»، «مانحرمش العمر منك».

أما حسين السيد فكتب له أغنيات «ارحمنى وطمنى»، «قالت لى بكره»، «يايو ضحكة جنان»، «ياويلي من حبه».

وكتب له صالح جودت (١٩١٦ - ١٩٧٦) «حكاية العمر كله»، «يا زهرة فى خيالى»، «يامالكه القلب فى إيدك».

وكتب له أنور عبد الله (ولد ١٩١٩) «أنا بلبل»، «أنا ونت لوحدنا»، «اياك من حبي». ولحن فريد الأطرش وغنى عددا من القصائد أيضا.

أما ألحانه لغيره فهي «يا ليالى البشر»، «يا بدع الورد»، «ياللى هواك شغل بالى»، «أهوى»، «رجعت لك»، «ليالى الأنس فى فيينا»، «نويت أدارى آلامى»، «يا بدع الورد»، «يا حبيبي تعالى الحقنى»، «يا ديرتى»، «ياللى هواك شاغل بالى»، «يا نار فؤادى»، وكل هذه الأغاني بصوت أسمهان.

كما لحن «يا ساعة بالوقت اجرى»، «إن جيت للحق»، لنور الهدى ولحن «بيحببنى وبحبه»، «أحبك يا نى» لصباح ولحن «يا مجربين الهوى»، «ما يكونش ده»، لشادية ولعادل مأمون ولحن «أنت واحشنى»، وعبد اللطيف التلبانى «الكلمة الحلوة»، «لمحرم فؤاد»، «ياواحشنى رد عليه»، «وشهر زاد»، «إدينى ميعاد وقابلنى».

ويعد محمد الموجى وبليغ حمدى وكمال الطويل فرسان اللحن الرومانسى الجميل وقد تركوا لنا تراثا هائلا من الأغاني والقصائد.

لحن محمد الموجى لعبد الحليم حافظ أغنيات رومانسية منها «ياواحشنى وبعدك حيرنى»، «الحق عليه اللى عرفتك»، «ظالم»، «الجمال هو»، «الليل أنوار وسمر»، «بسم الفجرية»، «سلامات ازيكم»، «خليك معايا»، «صافينى مرة»، «بتقوللى بكرة»، «ياللى الهوى خالك»، «ايه فكرك لو يتعاهد قلبى»، «اسبقنى يا قلبى»، «كامل الأوصاف»، «لو كنت يوم على قلبى تهون»، «أحن إليك»، «ياقلبي خبى»، «ليه تشغل بالك»، «أقول ما اقولشى»، «لو كنت يوم أنساك»، «كان فيه زمان قلبين»، «حرام يا نار»، «مشغول»، «الحب بيسأل»، «الليالى»، «حبك نار»، «مغرور»، «أحبك»، «جبار».

ومن الأغنيات الرومانسية التى لحنها محمد الموجى «شباكتنا ستايره حرير»، «بوست القمر»، «غاب

القمر، «قلبي إليك ميال» «حيران» «ليه يا قلبي ليه» «تمر حنة» «اللى روحى معاه» «غالى عليها» «أمانة يا بكرة» «وانت عنى بعيد» «يا حبيبى قوللى آخرة جرحى ايه» «وايه هو ده».

أما كمال الطويل فقد ترك لنا ألحانا رومانسية كثيرة منها ما غناه عبد الحليم حافظ مثل «يوم وارتاح» «أسمر يا اسمرانى» «على قد الشوق» «هى دى هيه» «كفاية نورك على» «حلفنى» «صدفة» «بينى وبينك إيه»، «اللى انشغلت عليه» «حبيب حياتى» «فى يوم من الأيام» «بيع قلبك» «أبو عيون جريئة» «بتلومونى ليه» «فى يوم فى شهر فى سنة» «جواب» «راح.. راح» «بعد ايه» «الحلوة» «بلاش عتاب».

ومن ألحانه الرومانسية أيضا «بان عليه حبه» «مال القمر ماله» «منسية» «لأ يا قلبي لأ» «ساعات» «استناني» «ليه خلتنى أحبك» و«سامحنى تبت» «طول عمرى بحبك».

ولحن بليغ حمدى أغنيات رومانسية أيضا منها ما غناه عبد الحليم حافظ مثل «تخونوه» «أعز الناس» «زى الهوى» «موعود» «أى دمة حزن لأ» «مداح القمر» «حاول تفتكرنى» «خايف مرة أحب» «الهوى هوايا».

ومن الألحان الرومانسية لبليغ حمدى «ما تحبنيش بالشكل ده» «مرايتى» «وف وسط الطريق» «ردوا السلام» «مالي بالأحزان» «كان يا ما كان» «أنا بعشقك» و«النبي وحشتنا» «كل شىء راح وانقضى».

من الألحان الرومانسية لحلمى بكر «ماظنش يا حبيبى» «مهما الأيام» «بس أما تيجى» «يا خبر» «على عينى» «ما عندكش فكرة» «فكرة» «يا صبرة».

ولحن الأخوان رحباني أغنيات رومانسية غنتها فيروز منها «بكتب اسمك يا حبيبى» «جبليه النسمة» «حببتك بالصيف» «يامرسال المراسيل» «علمونى» «حبيبى بدو القمر» «كيف حالك يا جار» «قمره يا قمره» «يا قمر أنا وياك» «غالى الذهب غالى» «هिला يا واسع» «سنى عن سنى» «نسَم على الهوى» «يا ناطور القمرية» «حيدوا الحلوين» «وقف يا اسمر» «لا لا ولا لا».

ومن الأغاني الرومانسية التى لحنها أحمد صدقى «فاكراك ومش هنسأك» «أجمل سلام» «سماح» «يا مسافر وناسى هواك» «فتح الهوى الشباك».

ولحن سيد مكاوى «ولو انك يا حبيبى بعيد» «أوصيك بيه» «أنا هنا يا بن الحلال» «شعورى ناحيتك» «عندك شك فى ايه» «وحياتك يا حبيبى» «حلوين من يومنا» «وتفرق كثير يا حبيبى».

ولحن محمود الشريف «تلات سلامات» «ليالى العمر محدودة» «حلو وكداب» «أوصولى الحب» «يتسألينى بحبك ليه» «ايه فكر الحلو بيه» «البيض الأمانة» «بايعنى ولا شارينى». «بياع الهوى

راح فين» «القلب والا العين». «يا عطارين دلوني» «أحب أسمك» «من بعيد يا حبيبي باسلم»
«أطلب عنيا».

ومن الألحان الرومانسية لمحمد فوزي «الشوق الشوق» «ليا عشم» «الزهور» «روحي وروحك» «تعلني في قلبي» «تعب الهوى قلبي» كما لحن «لاموني» «يا أعز من عيني» «وكل دقة في قلبي».

ولحن عبد العظيم محمد «زى ما أكون عطشان» «كل أطبا القلب» «وشك حلو عليه» «زى نور الشمس» «بالسلامة يا حبيبي» «ياليلة ما جاني الغالي» «في قلبي غرام» «دوبني دوب يا هوى».

لحن رومانسي.. حبيب قلبي وافاني

«حلم» أو «حبيب قلبي وافاني» مونولوج تنفرد أم كلثوم بأدائه. كتب كلماته بيرم التونسي من قصة لها بداية ووسط ونهاية وهي العناصر التي تتكون منها القصة القصيرة كما يراها أساتذة الأدب ونقادها.

أما البداية في هذا المونولوج فهي خبر يسوقه المؤلف للمستمع إذ يبلغه أن «حبيب قلبي وافاني في ميعاده ونول بعد ما طول بعهده» ويصف المؤلف اللقاء في وسط القصة ويتوسع في وصف ما دار فيه، فالأحداث متصاعدة مشوقة تصور حوارا «يقوللي.. وأقولله»

أما النهاية فيسوقها كمفاجأة، فقد كانت الأحداث تمثل حلما رآه النائم وكان يتمنى أن يكون علما.

لحن الشيخ زكريا أحمد القصة برومانسية فقد مهد للغناء بجملة من المقام المستعمل في اللحن «السوزناك» لها طابع رومانسي يمهد لغناء أم كلثوم.

ثم لحن مقدمة القصة في شكل خبري فنسمعه كأنه أضاف كلمة وهمية هي «مادرتوش»؟! «مش حبيب قلبي وافاني في ميعاده» فهو خبر لا ينقص الأداء فيه نغمة إبلاغ الأخبار الهامة. وفي عنصر الوسيط من القصة الغنائية القصيرة لحن حوارا عاطفيا رومانسيا «بقى يقوللي.. وأنا أقولله» «يقول كنا.. أقول له كنا» لكن الرد دائما نغمته أكثر ارتفاعا من نغمة السؤال فهو تأكيد للمعنى المردود به «فإذا قاللي قد ايه حبك؟.. كان الجواب فوق ما تتصور وإذا قال خايف لقتساني» كان الرد سريعا وقويا «مستحيل أقدر».

أما لحنه لجملة «سلام مشتاق لمشتاق» فهي عودة إلى الأسلوب الكلاسيكي في الغناء حيث القفلة الحارقة.

وفي مقطع «نسينا الدنيا» صور حالة من الشجن يطير فيها المحبان إلى السماء حيث ترفرف أرواحهما في عشق وهيام، وقد بلغ الشيخ زكريا قمة التصوير للمعنى في كلمة «علينا» حتى

صور «العلو» درجات متتالية واقترب من ذلك في الوصف التمثيلي المسرحي، وذكرنا بعبارة «عشان ما نعلا ونعلا ونعلا .. لازم نطاطى نطاطى نطاطى» التي لحنها سيد درويش في مسرحيته «العشرة الطيبة».. وجسد لنا فيها أسلوب الالتزام بتصوير المعنى ببساطة وبأقل قدر من جماليات الغناء العربى.

ويواصل لحن الشيخ زكريا الغناء تحت ضوء القمر والنجوم المؤانسة والغضون الهامسة إلى أن يصل للفصل الأخير من الرواية أى فى عنصر النهاية ليبلغنا أن الحدوتة كانت مجرد منام أو هى حلم وطار.

وفى الأعمال الدرامية دائما تأتى النهاية أسرع من باقى الأحداث وكما كتب بيرم التونسي نهاية الحدوتة فى إيقاع أكثر سرعة من إيقاع الأبيات الساردة أو الحاكية فيها، لحنها الشيخ زكريا فى تتابع سريع، وفى السطر الأخير التزم بمواصفات الألحان المسرحية التى مارسها كثيرا، والهدف هو إعلان المستمع بأن القصة قد انتهت ليعلو التصفيق الحاد.

تميزت ألحان الشيخ زكريا أحمد بالالتزام بالتعبير عن المعانى التى يلحنها فى مناخ التطريب بلكنة مشايخ الغناء والمبتهلين وكما اهتم بالدور والطقطوقة اهتم أيضا بالمونولوج الرومانسى.

لحن رومانسى.. رق الحبيب

«رق الحبيب وواعدنى» كتبها رائد الأغنية الرومانسية أحمد رامى ولحنها محمد القصبجى لتغنيها أم كلثوم عام ١٩٤١ من مقام (النهاوند).

يبدأ اللحن بجملة موسيقية هادئة من جزئين تمهد للغناء الناعم الذى يعكس فرحة المحب بالحصول على موعد غرام، والغناء طابعه الشجن واستثمار قدرات صوت عبقرى، فلم يشأ أن يعبر عن الفرحة بجمال إيقاعية راقصة إنما غنائية ممتدة، أما فرحة اللقاء فقد عبر عنها فى اللزمات القصيرة بين الجمل اللحنية.

ويواصل اللحن سرد أحاسيس المحب بلقاء من يحب بعد غياب لكنه سرد تميزه ما يميز موسيقى محمد القصبجى صاحب الثقافتين العربية والغربية فى الموسيقى فهو ملحن طقطوقه «إن كنت أسامح وأنسى الأسية» ذات الطابع الموسيقى الحديث والذى يظهر فيها ثقافته الغربية فى الألحان.

فى أغنية «رق الحبيب» صور القصبجى المناخ العام، وللتفاصيل بالموسيقى فى لزمات مركزة معبرة. وترسم المناخ النفسى للمحب المنتظر بدقة ووضوح. وقد أراد أن يستفيد من قدرات صوت أم كلثوم فى التطريب فأكثر من الألحان الممدودة، والقفلات الساخنة.

سبق لحن الكوبليه الأول جملة موسيقية فى نفس مقام المقدمة «النهاوند» لتغنى أم كلثوم على إيقاع حى «من كتر شوقى سبقت عمرى» مع الندم على ما فات من وقت قضته فى الهجران من الحبيب. أما كلمة «بالوصال» فلحنها فى جملة طويلة تحتاج نفسا طويلا «وقدرة على أداء قفلة حراقة» من الغناء الكلاسيكى خاصة أن صوت أم كلثوم كان قادرا على استيعاب كل الأساليب اللحنية.

وقبل مطلع «طلع عليه النهار» لحن القصبجى جملة عزفها على آلة العود جديدة على هذه الآلة الشرقية الخالصة، فهى من نوعية الجمل التى تعزفها بحلاوة وجمال آلة البيانو الغربية. وفرضت كلمة «الأطيار» على الملحن جملة مميزة تبدأ من البيت الذى سبقها ومطلعه «طلع على النهار» فكلمة الأطيار تستوجب الزقزقة واللحن الممتد.

ويستعمل القصبجى إيقاع «الفالس» الغربى عند تلحينه «هجرت كل خليل» بقصد كسر الإيقاع البطيء والنغمات الممتدة ليضمن الحيوية ويتجنب الإحساس بالملل.

فى المقطع الأخير من الأغنية صور الملحن المعنى الذى قصده المؤلف وهو الخوف من عذاب القرب فلحن جملة موسيقية حائرة غامضة عزفتها آلات التشيللو الوقورة، ثم تصاعد نفس الإحساس فى جملة أخرى قبل سطرى النهاية قبل غناء مقطع «ولقيتنى خايف على عمرى ليروح منى من غير ما اشوف حسن حبيبى».

لحن أغنية «رق الحبيب» يؤكد رومانسية المعانى التى احتوتها كلماتها والتى قام الملحن بتصويرها ورسم مناخها حتى إن المستمع إليها من غير العرب يستطيع أن يدرك المعنى الذى قصده كاتب الأغنية دون حاجة إلى معرفة باللغة العربية أو اللهجة المصرية. إنها قصيد سيففونى عربى ونموذج للأغاني الرومانسية.

لحن رومانسى: زمان يا حب

«زمان يا حب» أغنية لفريد الأطرش من تأليف مرسى جميل عزيز وغناها فريد من ألقابه فى فيلم يحمل اسمها عام ١٩٧٣.

كان يحلو لفريد الأطرش أن يوازن فى ألقابه الرومانسية بين الجميل الإيقاعية والجميل الإنسيابية «أدليب» (Adlip) وهذه الأغنية بدأ لحنها بتصوير لكلمة «زمان» ويتبعها تصوير للبيتين التاليين من شكل سرد لذكريات قديمة، ويخلص منها أنه الآن فى حالة حب، وقد ساق المعنى الأخير على إيقاع حى ثم قفلة بسيطة تعبيراً عن سعادته بحالة الحب التى يعيشها بعد طول حرمان.

وكما فعل فى المقدمة الموسيقية للأغنية حيث جاءت فى شكل تعبيرى درامى يلفت السمع ،
فعل أيضا مع الجملة الموسيقية المركزة التى ساقها قبل غناء الكوبليه الأول بعدها يواصل الغناء
المسترسى (الأدليب) وسرد تاريخه العاطفى إلى أن يصل إلى جملة «التسليمة» التى تتكرر فى
المذهب والكوبليجات لتكون بمثابة رباطا عضويا لأجزاء العمل الغنائى.
وعلى إيقاع «الصعيدى» وصوت آلة البيانو يغنى بابتهاج ونشوة الحب «يا أحلى أحلى شىء
فى الكون» حتى إن وصل إلى تعبير «وشوشة عصفير» علت النغمة الراقصة المبتهجة مع قفلة
كلاسيكية يرى أن صوته قادر على أدائها بإتقان.
يعود فريد الأطرش إلى اللحن الانسيابى والجميل «الأدليب» فى بيتين آخرين هما «يا أحلى ما
فى عيون الليل.. واجمل ما فى خدود الورد.. انا ف حبك قاسيت الويل.. ولا يعتب على حد»
وتستفز الملحن جملة «قاسيت الويل» يلحنها ويؤديها فى أسى واضح.
وتنتهى الأغنية بجملة تكررت فى نهاية الكوبليه الأول والمذهب لكن الملحن يضيف إليها
ما يصنع نهاية مسرحية.



القصيدة الغنائية

كان الغناء في الجاهلية يعتمد على الشعر، وكانت القصيدة عبارة عن مجموعة منتقاة من الأبيات الموزونة المقفاة ذات البحر الشعري الواحد والقافية الواحدة إلى أن طرأ عليها بعض التغير فتنبعت البحور والقوافي في القصيدة الواحدة، أما موضوعها فلم يكن يخرج عن وصف الحبيب والغزل والشكوى والفخر والوطنيات.

كانت القصيدة الغنائية في الجاهلية والعصر الإسلامي لا يصاحبها العزف على الآلات الموسيقية، وظلت تعتمد على الارتجال في تلحينها وغنائها إلى أن ظهر عبده الحامولي (١٨٤٨-١٩٠١) فبنى لها لحنًا ثابتًا يلتزم به كل من يؤديها ولحن «أراك عصي الدمع» من أشعار أبي فراس الحمداني، وأيضًا «عجبت لسعي الدهر بيني وبينها» من أشعار أبي صخر الهزلي.

وكان الشيخ أبو العلا محمد (١٨٧٨-١٩٢٧) امتدادًا للحامولي، وقد أدرك أهمية التوافق بين الأشعار وألحانها وبين الكلمة ومعناها، وعنى في الإلقاء باللغة لفظًا وشكلًا، لحن الشيخ أبو العلا محمد لأم كلثوم أكثر من قصيدة منها «وحقك أنت المنى والطلب» و«الصبّ تفضحه عيونه» و«أفديه إن حفظ الهوى أو ضيعا» و«أمانا أيها القمر المثل» و«أقصر فؤادي» و«يا أسى الحى».

وتفنن الشيخ سلامة حجازي (١٨٥٢-١٩١٧) في إنشاد القصائد المرتبطة بموضوع المسرحيات الغنائية وقد تحمس كثيرا لهذا اللون الغنائي ومن قصائده «أتيت فألفيتها ساهرة» و«أحبائنا إنى المقيم على العهد» و«أحبابنا زاد طيف منكمو» و«إحسانكم لله يا أسيادي» و«دعيني قبل أن نفترقا» و«أعسى تحالفه الأحران والمحن» و«ألا ليت لم أعرفك» و«أموت ولست أضرب عن هواها» و«إن حرمان ناظري» و«إن كان يوسف للجمال دعاكموا» و«إنى أتيت إليك طوع غرامى» و«أيا دهر مالى فى السرور نصيب» و«اليوم طاب الردى» و«بأنه يا نسيمات الصبح» و«بدر حسن لاح لى» و«حكمت يا دهرى» وغيرها.

ولحن الشيخ زكريا أحمد لأم كلثوم قصائد «رحلت عنك ساجعات الطيور» و«بين ذل الهوى وعزت نفسى» وهما من أشعار أحمد رامى و«أيها الرائح المجد» وهى من أشعار الشريف الرضى الذى لحن له أيضا. «قولى لطيفك ينتنى» كما لحن قصيدة «أراك عصي الدمع» شعر أبي فراس الحمداني و«زهر الربيع يرى» شعر محمد الأسمر.

ولحن أحمد صبرى التجريدى لأم كلثوم «لى لذة فى ذلتى وخضوعى» شعر أبو الحسن سعد الله ابن نصر الدين الدجاجى و«كم بعثنا مع النسيم سلاما» شعر إبراهيم حسن مزار، و«مالى فتنت بلحظك الفتاك» شعر على الجارم.

أما رياض السنباطى فلهن لأم كلثوم ٤٩ قصيدة منها ١٩ قصيدة فى موضوعات عاطفية والباقيات بين وطنية ودينية ووصفية.

أما القصائد العاطفية فمنها «أتعجل العمر» «كيف مرت على هواك القلوب» «أصون كرامتى من قبل حبيبى» «رباعيات الخيام» «أغار من نسمة الجنوب» «أقبل الليل» «زاد الكرى» «مقادير من جفنيك» وقد غناها أيضا محمد عبد الوهاب بلحنه ولحن السنباطى لأم كلثوم «سلوا كئوس الطلاء» «الأطلال» «ثورة الشك» «من أجل عينيك» «قالوا أحب القس سلامة» «أيقظى يا طيور» كما لحن لها «أراك عصى الدمع» التى سبق أن لحنها كل من عبده الحامولى وغناها بنفسه ولحنها زكريا أحمد وغنتها أم كلثوم.

وغنى رياض السنباطى قصائد عاطفية من ألحانه منها «اسقنا يا ربيع» «أمشى إليك» «أفريت فيك مودتى وغرامى» وهى من القصائد التى كتبها شاعر الأغنية العامية مأمون الشناوى، كما غنى السنباطى قصائد «شجون» «همسات» «أه لو تدرى بحالى» وهى من الأعمال النادرة التى كتبها شاعر الأغنية العامية عبد الوهاب محمد باللغة الفصحى وغنى السنباطى «أشواق» «بينى وبينك خمرة وأغانى» «تعالى نعيش يا ليلى» «روحوا القلب ملذات الصبا» «روعه فتولى مغضبا» «نجوى» «سلاما زهرة الوادى» «طيف يسرى بين الأحباب» «ظللت أعد ليالى القمر» «على فراش الضنى» «فجر» «كلما أقبل ليل أو نهار» «كم تحت أذيال الظلام متيم» «كم كنت أرجو وصلكم» «نام كالظل فوق صدر الماء» «نغم ساحر» «هتف البلبل والفجر إلى الروض يسير» «طيور المساء» «يا طيور الروض غنيه النشيدا» «يا طيور الضفاف هزى الفضاء» «يا غاديا على الحمى مع الربيع المقبل» «يالواء الحسن أحزاب الهوى» «يا ليالى من النوى خاتنى الصبر» «يا مشرق البسما أضى ظلام حياتى» «يا نديم الصبوات» «يا هوى الأيام».

وغنت أم كلثوم من ألحان محمد عبد الوهاب قصيدتين عاطفيتين «هذه ليلتى» و«أغدا ألقاك» وغنى هو من ألحانه قصائد كثيرة أما العاطفى منها فهى «أتعجل العمر ابتغاء لقائها» «أخاف عليك من نجوى العيون» «أعجبت بى» «أغار من قلبى» «أنا أنطونيو أى سرفيك» «أيها الراقدون تحت التراب» «باتت تناجينى عيونه» «تعالى نغن نفسينا غراما» «تلفتت ظبية الوادى» «جبل التوباد» «جفنه علم الغزل» «حطموا الأقداح» «خدعوها بقولهم حسناء» «الخطايا» «رُدّت الروح» «سجى الليل» «الصبا والجمال» «علموه كيف يجفرو فجفا» «على غصون البان» «عندما يأتى المساء» «قالت» «لا تكذبنى» «لئن طال عمرى» «لست أدري» «مضناك جفاه مرقده» «مقادير من جفنيك» «نجوى» «همسة حائرة» «الهوى والشباب» «القلب الشارد» «يا جارة الوادى» «يا ليل صمتك راحة» «يا ناعما رقدت جفونه».

كما لحن محمد عبد الوهاب قصائد غنتها نجاة الصغيرة وهي «أسألك الرحيل» «أيظن» «لا تكذبي» «ماذا أقول له» «إلى حبيبي» كما لحن لعبد الحليم حافظ «لست قلبي» بالإضافة إلى غنائ «لست أدري» وغنت فيروز من ألحانه «سكن الليل» و«مر بي».

وكتب مرسى جميل عزيز قصائد منها «سوف أحياء» و«يا ضنين الأمس» ولحن محمد الموجي قصائد عاطفية منها «رسالة من تحت الماء» «حبيبها» «قارئة الفنجان» «يا مالكا قلبي».

كما لحن الطويل «لقاء» و«سمراء» و«لا تنتقد خجلي الشديد» بينما لحن بليغ حمدي «حبيبتي من تكون».

لحن رومانسى.. عندما يأتى المساء

قصيدة «عندما يأتى المساء» شعر محمود أبو الوفا (١٩٠١ - ١٩٧٩) لحنها محمد عبد الوهاب وغناها عام ١٩٣٨. الكلمات رومانسية أو تبحث عن الحب بين النجوم والقمر.

أما اللحن فقد سيطرت عليه رغبة محمد عبد الوهاب فى استعمال إيقاع راقص من أمريكا اللاتينية هو «الكوكاريتشا»، وربما أراد أن يحافظ على الطابع الشرقى للحن وألا يفسد ذلك اختياره إيقاع حى غريب فاختر المقام الموسيقى «الراست» المعروف بشرقيته وطابعه الشجى ثم استهل لحنه بعزف منفرد على آلة العود، سلطان الطرب عند العرب، فى جملة لها طابع التقاسيم يتبعها بجملة حية على الإيقاع اللاتينى تنتهى بجملة إيقاعية تمهيدية لغناء المقدمة وجاءت فى شكل أنسيابى شجى كأنها النصف الثانى فى جملة موال طويلة، وقد جاء المقطع الأول فى القصيدة أغلبه من منطقة القرار أى الطبقة المنخفضة للصوت فالمطرب يتحدث مع نفسه وإلى الطبيعة الساحرة فى الليل الساكن الهادئ.

ارتفعت الطبقة الصوتية فى المقطع الثانى من اللحن فالكلمات مفاجأة للحبيب أو هى نداء عليه وبحث عنه، والإيقاع ليس واضحا فالجمل إنسيابية (أدليب)، ولما يصل لمقطع «كلما وجهت عينى نحو لمح المحيا» تعبر اللزمة الموسيقية الصغيرة عن الحيرة والبحث فى فضاء غامض عن الحبيب «وعندما يغنى» «لم أجد فى الأفق نجما واحدا يرنو إلينا» يظهر الألم والوجع والإحباط فى اللحن والصوت أيضا، وتنتهى الجملة بقفلة كلاسيكية ولحن موال تقليدى.

والمقطع الأخير من القصيدة يحمل الأمل فى الوصول إلى الحبيب وعاد إيقاع «الكوكاريتشا» المناسب للمعنى وهو ليس دخيلا على المناخ اللحنى العام للقصيدة.

تمتع محمد عبد الوهاب بثقافة لحنية غزيرة لحساسيته وسرعة حفظه لكل ما يسمعه، ولعمره الطويل الذى أتاح له الانتقال من عصر إلى عصر، وكان كصاحب جاليرى فنى موسيقى غنى بألوان الجمل اللحنية المتنوعة ويمكنه استحضار ما يريد منها عند اللزوم بكل سهولة ويسر.

ميزت ألحانه الشياكة والرشاقة والحيوية والتنوع وقد حرر نفسه من قالب الفنى التقليدى للقصيدة الغنائية والتزم بما يفرضه عليه إحساسه الخاص بكلماتها، كما نوع فى جملها حتى لا تصبح قالباً متعالياً يقبل عليه الصفوة فقد أرادها فناً يستوعبه أصحاب الثقافات البسيطة أيضاً.

لحن رومانسى.. الأطلال

جاءت قصيدة الأطلال من بين أفضل مائة عمل فنى وأدبى شكلت ذاكرة القرن العشرين فى العالم. أكد ذلك الفرنسيون من خلال استطلاع أجرته صحيفتهم «لوموند» لاختيار روائع القرن العشرين الفنية والأدبية، وجاءت «الأطلال» جنباً إلى جنب مع السيمفونية التاسعة لبيتهوفن والسيمفونيات الرابعة والخامسة والسادسة تشايكوفسكى ضمن الأعمال الفنية والموسيقية التى سوف تبقى كتراث للأجيال القادمة.

مات مؤلف الأطلال الدكتور إبراهيم ناجى (١٨٩٧ - ١٩٥٣) ولم يسمعها فقد تم تلحينها وأذيعت لأول مرة عام ١٩٨٦ بصوت أم كلثوم، وكان قد سبق بغنائها كارم محمود من ألحانه كما غنتها نجاة على.

ويعد شاعر الأطلال شاعراً عذرياً ينظر إلى الحبيبة كأنسانة تعلوها الأحاسيس والعواطف والمشاعر الجميلة وترك فى قصائده لوعة وحرماناً وتعففاً وعشقا سامياً مجرداً فالتقت فى أشعاره القروسية والنبيل والنخوة.

وقصيدة الأطلال من ديوانه الثانى «ليالى القاهرة» وهى ملحمة قدم لها على أنها قصة حب حائر، التقيا وتحابا ثم انتهت القصة بأن صارت هى أطلال جسد وصار هو أطلال روح. تتكون القصيدة الأصلية من ١٣٤ بيتاً، تنفرد كل أربعة منها بقافية اختارت أم كلثوم بمساعدة الشاعرين صالح جودت وأحمد رامى منها ٢٥ بيتاً وأضافوا لها عدة أبيات من قصيدة أخرى للشاعر بعنوان «الوداع» فى ديوانه «وراء الغمام». تبدأ بمقطع «هل رأى الحب سكارى» وتنتهى بمقطع «وإذا الفجر مطل كالحرير».

وقام الشاعران بتغيير بعض مفردات القصيدة هى «يا فؤادى لا تسسل أين الهوى» بدلا من «يا فؤادى رحم الله الهوى» وأيضا «لا تقل شئنا فإن الحظ شاء» بدلا من «لا تقل شئنا وقل لى الحظ شاء».

لحن القصيدة رياض السنباطى وصنع منها عملاً أوركسترااليا مبنياً على الموضوع الشعرى. يتحد مع موضوعه أما المقام الموسيقى فهو «الهزام» الذى عشقه السنباطى وأكثر من استعماله فى الألحان.

استهل الملحن القصيدة بمقدمة موسيقية تعزفها الوترية بطريقة الرعشه ، Trimolo التي تصور صوت الهدير.

يقتابع العزف الانفرادى لآلتي «التشيللو» و«القانون» قبل أن تستمع إلى جملة درامية صغيرة تؤدي إلى جملة التمهيد للغناء ، دون أن نسمع صوتاً لأي آلة غير آلات النحت الشرقي التقليدي إلا آلة التشيللو فقط.

يبدأ الغناء بكلمة «يا فؤادي» وتتكرر ، فإذا كان الاستهلال الموسيقي غريباً ملفتاً للسمع فإن الاستهلال الغنائي جاء معبراً .

قسّم السنباطي اللحن إلى مقاطع تبعاً لاختلاف القوافي . وقدم سرداً للحن ملحمي روماني متصاعد حسب مقتضيات المعاني والمنطق ، فصل كل مقطع بلزمة موسيقية ليعود بعدها لاستكمال السرد اللحني بغير نقلات حادة أو قفزات لحنية ، ولم يشأ أن ينوع في مسارها إلا بسكوت الإيقاع أو ظهوره ، فالبداية لحن مستمر بدون إيقاع حتى جملة «أين في عيني ذياك البريق» في المقطع الثاني ليدخل بعدها الإيقاع الواثق على «الواحدة الكبيرة» وتزداد حيويته عند بداية المقطع الذي يبدأ بجملة «أعطني حريتي أطلق يديا» ليعود كما كان في المقطع الذي يبدأ بجملة «أين من عيني حبيب» ويختفي ابتداءً من «أين مني مجلس أنت به» ليعود أكثر حيوية في «هل رأى الحب سكارى» ومعه يتصاعد اللحن في شجن وسلطنة ويضاف أصوات الدفوف لتصعيد الإيقاع.

يعود الغناء المرسل بدون إيقاع ومن مقطع «وانتهينا بعد مازال الرحيق» مع المدات الطويلة لأحرف العلة وهي ظاهرة بدأت من بداية اللحن وحتى نهايته . لكنه حافظ على التوازن الداخلي بين الجمل الممتدة لحنياً والأخرى الأكثر سرعة.

لحن السنباطي مقطع «أيها الساهر تغفو» كنداء ، وسؤال استنكارى وبمنطق وعقلانية يطالب القلب بأن يتعلم كيف يمحو.

ويعود الإيقاع مع الموسيقى الممهدة لغناء المقطع الأخير «يا حبيبي كل شيء بقضاء» فيتصاعد حتى يصل إلى القمة في آخر أبيات القصيدة «لا تقل شئنا فإن الحظ شاء» وينتهي اللحن بقفلة مسرحية مفتوحة.

ظهرت القصيدة الغنائية الحديثة في ألحان رياض السنباطي منذ عام ١٩٣٦ عندما لحن قصيدة «همسات» وبعدها بعامين لحن قصيدة «الزهرة» ، حيث أصبح التلحين في خدمة الشعر والتعبير عن مضمون القصيدة ، وقد ارتفعت ألحانه بالجواهر وسعت بها بالطرب النفسى والشاعري برومانسية كبيرة ، بعيدة عن الطرب الغرائزي.

اعتنى السنباطى بإلقاء الألفاظ تأثراً بأبى العلا محمد وتأثر فى شكل التطوير بمحمد القصبجى وتخلص من المقدمة الموسيقية التقليدية التى كانت متبعة فى الغناء الكلاسيكى ولحن بدلا منها مقدمة حرة لا ترتبط بالدولاب لا من قريب أو بعيد. فرق السنباطى بين نوعين من التلحين فى القصيدة فوضع قالبا يواكب عصرية القصيدة فى القصائد العصرية، وأخضع القصيدة التقليدية لقوالب محددة.

تأثر السنباطى بمقرئى القرآن الكريم من أسلوب القراءة والتقى تقضى بالالتزام ببداية ووسط ونهاية لحنية، فى البداية يبدأ من مقام موسيقى ويسعى لإشباعه أى تلحين أكثر من جملة منه، وفى الوسط يتصاعد اللحن مستخدما المقامات الموسيقية المتفرعة من اللحن المختار، وفى النهاية يعود من حيث بدأ. وكذلك أكثر السنباطى من استعمال جماليات الغناء العربى فى القفلات الحراقية أو الكثومية والمدات اللحنية من جمل لحنية لها أبعاد درامية تترجم الشعر ترجمة موسيقية حتى قيل: إنه لو أن الموسيقى هى أداة الشاعر فى نظمه لأعماله لما نظمه بأروع ما لحنه رياض السنباطى.

أخضع رياض السنباطى بحور الشعر ومجزئتها لعبقريته الموسيقية وتخلص من الطريقة التقليدية بتلحين الأحرف والكلمات إلا فيما ندر معائرا عن الشكل الذى يتقيد به شيوخ التلحين الذين سبقوه أو عاصروه، واستخدم الأحرف الصوتية استخداما لم يسبق إليه فى المد والترجيع دون تزلف أو استجداء، وقد فرض المسرح على ألحان السنباطى نهايات مسرحية ينفلج بها الجمهور بينما لم تظهر هذه النهايات فى ألحانه غير المسرحية. رياض السنباطى هو سيد البنائين للقصيدة الغنائية العربية فى كل الأغراض.

لحن رومانسى.. قارئ الفنجان

«قارئ الفنجان» قصيدة كتبها نزار قباني (١٩٢٣ - ١٩٩٨) ولحنها محمد الموجى ليغنيها عبد الحليم حافظ عام ١٩٧٦. بعد موسيقى فتح الستار وهى الجملة الافتتاحية فى أغلب الألحان التى تهدف بالإعلان عن بدايتها، رسم محمد الموجى جوا غامضا قلعا من التشويق الذى يقال عنه suspense فى الدراما والهدف تهيئة المستمع للوجود فى مجلس عرافة تقرأ الطالع، وقد تقول كلاما يسعدك أو العكس، لذلك تضمنت المقدمة الموسيقية «أفيها» موسيقية بالأورج ترسم مناخ أفلام هتشكوك المثيرة والمخيفة ويساعدها فى ذلك آلات الكمان الرعاشة Trimolo أما إذا جاءت العرافة بأخبار مفرحة، فسوف تجد فى المقدمة ما يعبر عنها بإيقاع «الرومبا» «تارة» و«المقسوم» تارة أخرى على غناء الأورج مرة والنأى مرة ثانية، وقبل أن يبدأ الغناء يعود الملحن لمناخ الغموض والتشويق والتوتر بصوت الأورج مرة. «وبالأفيها» الموسيقية الغامضة مرات.

ويبدأ الغناء، ولا يبعد كثيرا عن المناخ العام الذى رسمته أشعار القصيدة، وأيضا ألحانها. ويكرر جملة «الحب عليك هو المكتوب» وكأن الملحن قد أراد أن يضع خطأ تحت هذه الجملة المؤثرة التى توحى بمعنى متداول هو «الموت عليك هو المكتوب» ويتأكد هذا المناخ فى مقطع «يا ولدى قد مات شهيدا» ليرسم اللحن مناخا جنائزيا فى جملة لحنية بلا «مكياج» أى إنها خالية من جماليات الغناء العربى الكلاسيكى.

ويعرف الملحن أن القصيدة لايتوفر لها العناصر المسرحية الطويلة والتى تضمن تصفيق الجماهير لذلك عمد إلى تلحين قفلة مسرحية فى نهاية كل مقطع فيها، مع إضافة كلمة «يا ولدى» لتكون رابطا عضويا للحن.

قبل أن يبدأ المقطع الثانى بعد المقدمة ساق لنا الملحن جملة موسيقية حية إذا قيست بلحن المقطع الأول والمقدمة، فاستخدم إيقاع «الرومبا» مع بعض الزخرفة فيه وجملة موسيقية تصوّر المناخ الغامض لكن فى حيوية، ثم يغنى جملة هى سرد فى المعنى واللحن «بصرت» مع أن المعانى خطيرة إلا أن اللحن لم يشأ أن يستمر فى التصاعد اللحنى الحزين حتى يخفف من وطأة الحزن والأسى على المستمع فجاء هادئا فى هذا المقطع إلى أن يصل إلى «برغم الريح» فيعود للتصوير المباشر للريح والجو الماطر والإعصار ويبحث عن جملة متقابلة ليوازن فى اللحن بين الفاتح والغامق فيجدها فى عبارة «الحب سيبقى يا ولدى أحلى الأقدار» وقد كرر المقطع الأخير من الجملة وفى شكل مسرحى ليعود للقطة المقاطع بكلمة «يا ولدى».

وقبل المقطع الذى يبدأ بجملة «بحياتك يا ولدى امرأة» يمهد لها بموسيقى كان قد استلهمها فى مقدمة القصيدة وعزفها الناي بمصاحبة من آلة «القانون» ويمثل هذا المقطع الذى يصف فيها المرأة المرشحة للدخول فى حياة المحب، نقطة الحيوية والنشاط فى اللحن، والغناء الشجى والشعبى أيضا.

ويعود لمناخ التوتر والحزن عندما يصل للبيت القائل «لكن سماءك ممطرة» ويسرد أحداثا ملحنة بأسلوب مسترسل تصويرى إلى أن يصل للقطة المسرحية فى عبارة «مفقود يا ولدى.. يا ولدى». ويختار الملحن أصواتا لآلات وقورة، لكنها تبعث الجمال فى النفس، فنسمع صوت آلة البيانو فى تقسيمة مركزة صغيرة وعلى إيقاع «السما» الراقص تغنى الآلات جملة محايدة لا هى مرحة ولا حزينة، يعيدها الأورج بصوت آلة السنتور الهندية وآلة الهارب وتصور البحث عن المجهول، قبل أن يغنى المطرب «ستفتش عنها يا ولدى».

ويصور صوت «السنتور» التعب والترنح من شدة الإجهاد فى البحث والتفتيش، على إيقاع هو ترجمة للجملة الموسيقية، ويعود للسرد فى المعانى واللحن على إيقاع «الواحدة الكبيرة».

ويمثل آخر بيتين فى القصيدة وهى نهايتها «قمة الحدث فالحبيبة التى بشرت بها العرافة ليس لها عنوان وما أصعب أن تهوى امرأة ليس لها عنوان.. ويمثل البيتين من الناحية اللحنية القفلة المسرحية للقصيدة كلها.



لحن القصيدة لون آخر من الغناء الملحمى مثل قصيدة «الأطلال».. وهى ككل الأعمال الأدبية تظهر فيها عناصر القصة القصيرة من بداية ووسط ونهاية، وإذا كان رياض السنباطى قد عبر عن أحداث ملحمة الأطلال بأسلوبه الرومانسى المتأثر بأسلوب تجويد القرآن، فإن محمد الموجى قد رسم مناخا عاما للمعانى التى جاءت فى «قارئة الفنجان» وذلك بالأصوات المعبرة والجمال اللحنية أيضا.

لقد عشق محمد الموجى الغناء بالقدر الذى عشق به القلحين واندمج مع رفيق طريقه الفنى الطويل عبد الحليم حافظ الذى يمثل التحول فى مجال الغناء من الغناء بالصوت إلى الغناء بالإحساس، لذلك جاءت ألحان محمد الموجى رومانسية كطبيعته التى تكونت من البيئة الريفية التى قضى فيها طفولته وبعض شبابه، فأكسبته البساطة والصدق والجمال فى جملة اللحنية.

الرومانسية فى التلحين العربى

«الرومانسية» كلمة مشتقة من كلمة رومانوس Romanus وأطلقت على اللغات والآداب التى تفرعت عن اللغة اللاتينية القديمة والتى كانت تعتبر من القرون الوسطى كلهجات عامة للغة روما القديمة أى اللغة اللاتينية، ولم تعتبر لغات وآداب فصيحة إلا ابتداء من عصر النهضة حيث أخذت تحل محل اللغة اللاتينية كلغات ثقافة وأدب وعلم، وهذه اللغات معروفة الآن بالفرنسية، والإيطالية والأسبانية، والبرتغالية والرومانسية والبروفانسية والدومانية إحدى لهجات سويسرا.

اختار الرومانسيون هذا اللفظ عنوانا لمذهبهم بقصد المعارضة بين تاريخهم وأدبهم وثقافتهم القومية أى الرومانسية، وبين التاريخ والأدب والثقافة الإغريقية واللاتينية القديمة التى سيطرت على الكلاسيكية وقيدت أدبها بما استنبط منها من أصول وقواعد.

كان الرومانسيون يقولون: ما لنا والأدب والإغريق واللاتين وأماننا تاريخنا القومى وثقافتنا القومية بل وروحنا القومية تطلب إلينا أن نصدر عنها وأن نتخلص من القيود والأصول التى تكبل ملكاتنا وتبقينا تبعاً وذيولاً للآداب القديمة.

وتتميز الرومانسية بالثورة على كافة الأصول والقيود خاصة الكلاسيكية، كما تعتبر حالة نفسية خاصة وتعبيراً عن تلك الحالة ولذلك لا يوصف بالرومانسية الفنون الصادرة عنها فقط بل يوصف بها أيضاً أى شخص إذا تميزت نفسه بلون خاص من جموح الخيال وسرعة الإنفعال وشدته والميل إلى التمرد والشكوى والتشاؤم، سواء كان هذا الشخص فناناً أم مبدعاً أم لم يكن فيقال رجل رومانسى كما يقال فن رومانسى، بينما لا يوصف بالكلاسيكية إلا أدب أو فن خاص، فالرومانسية حالة نفسية أكثر منها أسلوباً أو مذهباً فنياً أو أدبياً.

وقد يكون إطلاق اسم «الرومانسية» فى الموسيقى أمراً يفتقر إلى الدقة وعندما يقال ذلك فإنه من باب تبسيط الأمور ذلك أن كثيراً من الصفات التى اتصف بها الموسيقيون الكلاسيكيون هى صفات رومانسية فالموسيقى الكلاسيكية يشيد بناء منطقياً من حيث القلب ومن حيث اللحن ولا يبحث عن جمال التخطيط وهو يقتنع بالتأمل الهادئ ونقاء الصورة فى البناء الفنى، أما الموسيقى الرومانسية فلا يعابى بكمال عمله بقدر ما يهتم بقدرته التعبيرية فهو يطبع أحاسيسه وانفعالاته وعواطفه فى عمله الفنى، وإذا أراد أن يصور الطبيعة فهو لا يصورها فى ذاتها إنما يصور انطباعاته عنها وهو يفسر كل شىء تفسيراً جديداً ولا يردد أى شىء حرفياً.

وقد اصطلح المؤرخون على إطلاق اسم الرومانسية في الموسيقى على الفترة التي بدأت عقب وفاة بتهوفن وشويزر والتي اقتربت بظهور اتجاه رومانسي موازياً للأدب وفنون كثيرة. أما العصر الرومانسي فيمكن القول أنه يشمل القرن التاسع عشر بأكمله وربما حتى بداية القرن العشرين. ويتميز الفنان الرومانسي باتساع نطاق اهتمامه. فهو يهتم بالأدب والفلسفة والتاريخ والطبيعة وعلم النفس ويدخل كل هذه العناصر في إطار فنه وبذلك يرى نفسه صاحب رسالة ورائداً روحياً لقومه ومفسراً للكون بأسره. حتى تصل ثقته بنفسه إلى أن ينسى أحياناً واجبه نحو صناعته وأصول حرفته.

ودافع الموسيقيون الرومانسيون عن الوظيفة التصويرية للموسيقى فهي دائماً معبرة عن شيء ومن هنا ظهرت قوالب «القصيد السيمفوني» والسيمفونيات الدرامية، وانتصر أنصار الموسيقى التعبيرية في العصر الرومانسي على أنصار الموسيقى الخالصة فأصبحت الصفة التعبيرية معترفاً بها عند موسيقي العصر. وتطور اللحن في شخصيته في الوضوح والتوازن والتأكيد على النهايات كما كان في العصر الكلاسيكي إلى الغنائية الشديدة والاسترسال وعدم الالتزام بمبدأ التوازن بين عباراته مع تمييع نهاياته، تميز أيضاً بدفع التعبير الذاتي وقوته.

وفي السينما يقال عن فيلم الميلودراما إنه رومانسي. وهو قادر على طرح تحليل صراعات اجتماعية معينة تتعلق بالأسرة أو الحب أو العلاقات بين الأشخاص أو المرض، أو العمل أو المال، أو الحظ أو ضغط البيئة الاجتماعية أو الاحتلال العصبي أو الفشل الحياتي، وهذه النوعية من الأفلام لها تأثير كبير في العرض والطلب وهي مطابقة للمفاضلات الخاصة لكل مشاهد وبالصلاحيات الاجتماعية لكل لحظة وهو ما يفسر القبول الشعبي لها وما يجعل تأثيرها جارفاً هو أن أحداثها تتابع باستمرار دون أن تعطى فرصة للتنفس، ويحدد الإيقاع النغمة المسيطرة في كل فيلم ويعتبر التماسك والانسجام واللحن المميز عمق الفيلم الرومانسي.



لعل النقاد والمؤرخين عندما يتكلمون عن زمن الفن الجميل يقصدون الغناء العربي الذي ظهر في بداية الربع الثاني في القرن العشرين لمدة نصف قرن تقريباً وهي الفترة التي حملت فيها أم كلثوم ومحمد عبد الوهاب وفريد الأطرش، وعبد الحليم حافظ، وأصوات أخرى لواء هذا الفن العظيم، بأغانياتهم وقصائدهم الرومانسية التي اهتمت بالمعاني كما انتقلت بالأشكال الغنائية العربية درجة عالية من التقدم والتطوير.

وأهم ما يميز العصر الرومانسى فى الغناء العربى هو محاولة الملحنين الالتزام بتصوير معانى الكلمات، وكما تحدد درجة نجاح المغنى بمدى تعبيره عن هذه المعانى ودرجة الصدق فى أدائه.

لقد حافظ الأسلوب الرومانسى على درجة معقولة من جماليات الغناء الشرقى، واهتم كثيرا بصدق الإحساس وتصوير معانى الأشعار والكلمات التى تطورت وارتقت وخاضت فى موضوعات متنوعة ومجالات كثيرة وأشكال متباينة أبرزها هو الحب على ضوء القمر.



نماذج لأسلوب
التلحين الرومانسي

حبيب قلبي وافاني
تأليف بيرم التونسي - تلحين زكريا أحمد
غناء أم كلثوم

حبيب قلبي وافاني في معاده	وقابلني وهو متبسّم
وقاللي بعد ما سلم	بقى يقوللي وأنا أقسوله
يقوللي: القلب بيـودك	يقوللي: قد إيه حـبك
يقول: خايف لتنساني	بقى يقوللي وأنا أقولله
قريب وبعيد وبقينسا	عيون لعيون تتكلم
وروح مع روح تتجانس	سلام مشتاق لمشتاق

نسينا الدنيا ولهينا	في هوانا وطيرنا وعلينا
لا عوازل واقفه حوالينا	ولا ذنب يتعد علينا
سكوت وسكون	وايسه هيكـون
ما فيش غير الغصون تهمس	ولا غير القمر ناظر
ولا غير النجوم مؤنس	ولا غير النسيم عابر

وانا في دى النعيم هايم

لقيته منام	وحلم وطار	مع الأحلام
ياريته دام	ودام نومى	كده أعوام
وأنا وهو	فى دى الفشوة	نعيش فى سلام
ولو فى منام		

حبيب قلبي وافاني (٧)

A handwritten musical score for the piece 'حبيب قلبي وافاني (٧)'. The score is written on ten staves of five-line music paper. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs. There are also some handwritten markings above the notes, possibly indicating fingerings or breath marks. A circled number '27' is visible on the fifth staff. The piece concludes with the word 'Ralle' followed by a dashed line and 'Fin'.

حبيب قلبي وافاني (٦)

حبيب قلبي وافاني (٥)

Handwritten musical score for 'Habeeb Qalbi Wafani' (5). The score consists of 12 staves of music in a single system. It is written in a style typical of Arabic musical notation, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals. There are several measures marked with circled numbers: 20A, 21, 21A, and 22. The word 'غناء' (Ghannaa) is written above the staff containing measure 21. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

حبيب قلبي واقاني (٤)

حبيب قلبي وافانى (٣)

Handwritten musical score for the song "حبيب قلبي وافانى (٣)". The score is written on ten staves, each containing a line of music. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The score is numbered with circled numbers 9 through 15, indicating measures or sections. There are also some handwritten annotations in Arabic, including "موسيقى" (Music) and "غناء" (Singing), which likely indicate where the music transitions into singing or where a specific instrument plays. The notation is in a traditional Arabic style, using a system of dots and lines to represent pitch and rhythm.

حبيب قلبی وافانی (۲)

Handwritten musical score for a single melodic line in Arabic style. The score consists of 12 staves, each containing a series of notes and rests. The notation includes various musical symbols such as eighth notes, quarter notes, and rests, along with decorative flourishes and ornaments. The score is written in a single melodic line, typical of traditional Arabic music notation. The notation is dense and expressive, capturing the essence of the melody. The score is divided into sections by bar lines and includes various musical markings such as '6', '7', and '8' which likely indicate measures or specific musical features. The overall style is characteristic of traditional Arabic musical notation, emphasizing the melodic contour and the use of ornaments.

حبیب قلبی وافانی (۱)

Handwritten musical score for a single melodic line in F# major, 2/4 time. The score consists of 11 staves. It includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. There are several performance markings: "CANTOR SONG" (قانون سونای) and "CANTOR SONG" (قانون سونای) written in Persian script, and "MENO" written in English. The score is numbered with circled numbers 2, 3, 4, and 5. The notation is handwritten and appears to be a transcription of a traditional Persian melody.

رق الحبيب

تأليف أحمد رامى - تلحين محمد القصبجى

رق الحبيب وواعدنى يوم وكان له مدة غايب عنى
حرمت عينى الليل م النوم لاجل النهار ما يطمنى
صعب على أنام أحسن أشوف فى المنام
غير اللى يتمناه قلبى

سهرت استنشاه واسمع كلامى معاه
وأشوف خياله قاعد جنبى

من كتر شوقى سبقت عمرى وشفت بكره والوقت بدى
وايه يفيد الزمن مع اللى عاش فى الخيال
واللى فى قلبه سكن أنعم عليه بالوصال
طلع على النهار سهران فى نور الأمل
وغنت الأطيهار لحن الهوى والغزل
وفضلت أفكر فى ميعادى واحسب لقربه ألف حساب
وكان كلامى مع صحابى عن المحبة والأحباب
من فرحتى بدى اتكلم وأقول حبيبى مواعدنى
لكن أخاف ليكون بينهم مظلوم فى حبه يحسدنى
هجرت كل خليل ليه وفضلت عايش مع روحى
أحسن بيان شىء فى عنيه من كتر خوفى على روحى
ولما قرب ميعاد حبيبى ورحلت أقابله
هنيت فؤادى على نصيبى من قرب وصله
ولقيتنى طایل من الدنيا كل اللى أهواه
بس اللى كان فاضل ليه أسعد بقلناه

لما خطر دا على فكرى حير أمرى والقرب سبب تعزيبى

ولقيتنى خايف على عمرى ليروح منى من غير ما أشوف حسن حبيبى

رق الحبيب (٨)

The musical score consists of five staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a series of eighth and sixteenth notes, with a 'tu' marking above the first measure. The second staff is marked with a circled '43' and continues the melodic line. The third staff is marked with a circled '44' and includes a 'tu' marking. The fourth staff continues the melody. The fifth staff concludes with a 'tu' marking, a 'Fin' marking, and the word 'RALLE' followed by a dashed line indicating a slowing down. Below the fifth staff are five empty staves for further notation.

رق الحبيب (٧)

٣٨ ADLIB موسيقى

٣٩ كبرلية غناء صر

٤٠

٤١

٤١A

٤٢

رق الحبيب (٦)

ادخل الرنتر

33

34

35

35A

36

36A

37 ADL TB

The musical score is written on ten staves. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The first staff has a circled measure number '33' above it. The second staff has a circled measure number '34' above it. The third staff has a circled measure number '35' above it. The fourth staff has a circled measure number '35A' above it. The fifth staff has a circled measure number '36' above it. The sixth staff has a circled measure number '36A' above it. The seventh staff has a circled measure number '37' above it, followed by the text 'ADL TB'. The eighth staff has a circled measure number '37' above it. The ninth staff has a circled measure number '37' above it. The tenth staff has a circled measure number '37' above it. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

رق الحبيب (٥)

(28) مومين

(29) صولوي تانين

(30)

(31) ADL TB صولو تانين

(32) كولييه غنادر

رق الحبيب (٤)

(٢٠) (حليم سفيح)

(٢١) كوليبيد غناوصر

RALLE

(٢٢)

(٢٣)

RALLE

(٢٤)

(٢٥)

(٢٥A)

(٢٦)

(٢٧)

رق الحبيب (٣)

كوربية

13

15A

16

17

18

19

RALLE

صوت لوعون (رأسه ماصور)

رق الحبيب (٢)

٣ ٦

(٨) (بباق نوا)

٨A

٩

(١٠)

I II

(١١)

I II (١٢)

(١٣)

(١٣A)

٥

٦ ٦

(٢٤) نوازند

مرسیت

رق الحبيب (١)

①

5

② AD LIB

③

④

⑤ AD LIB

⑥ (مناجاة)

⑦

زمان يا حب
تأليف مرسى جميل عزيز
لحن وغناء فريد الأطرش

زمان يا حب يا ما غلبت فيّ وعمر الشوق ما عدى رموش عينيّ
واتارى المستخبي مستخبي واتارى الحب شيء مكتوب علىّ
على جبينى هواك مكتوب ومين يهرب من المكتوب
حبيت أنا حبيت

زمان يا حب يا ما غلبت فيّ غلبت كثير وما قدرتش علىّ
وعشت العمر ويا الناس وقلبي مالهشى مكان في كل الدنيا دى
وياك يا حبيبي لقيت أمان وصحبة وأهل وبیت
حبيت أنا حبيت

يا لأحلى أحلى شيء في الكون يا روح الروح يا نور يا عبير
عيونك أحلى خطين لون وصوتك وشوشة عصافير
يا أحلى ما في عيون الليل وأجمل ما في خدود الورد
أنا في حبك قاسيت الويل ولا يعتب علىّ حد
إذا حبيت وإذا خستيت وحتى عنك يا حبيبي داريت
حبيت أنا حبيت

زمان يا حب (٢)

عالي فيانو زمان زمان

عن ريتفا (الفرقة)

قانون دي (الفرقة)

لبيت

ناي (يانو) (الفرقة)

بيان (الفرقة) (ناي)

عصافير 2 / باجير باجير في الكون

اللورد النيل

قانون محمد

رايت

اناهيت

زمان يا حب (١)

بيانو (الفرقة) ... بيانو (الفرقة) باستمرار

رد

بيانو (الفرقة) (بيانو)

الفرقة

عيني في يا حب زمان غدا

الكتوب مكتوب (قانون علي)

انا هيت الكتوب

بيانو

الفرقة

عندما يأتى المساء
شعر محمود أبو الوفا
لحن وغناء محمد عبد الوهاب

عندما يأتى المساء ونجوم الليل تنثر
اسألوا لى الليل عن نجمى متى نجمى يظهر
عندما تبدو النجوم فى السما مثل الآلىء
اسألوا هل من حبيب عنده علم بحالى
كل نجم راح فى الليل بنجم يتنور
غير قلبى فهو مازال على الأفق محير
يا حبيبى لك روحى لك ما شئت وأكثر
إن روحى خير أفق فيه أنوارك تظهر
كلما وجهت عينى نحو لماع المحييا
لم أجد فى الأفق نجما واحدا يرنو الى
هل ترى يا ليل أحظى منك بالعطف على
فاغننى وحبيبى والمنى بين يديا

عندما يأتي المساء (٣)

Handwritten musical score for the piece 'عندما يأتي المساء (٣)'. The score is written on ten staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff includes a bracketed section and the instruction 'pizz' (pizzicato). The third staff includes a bracketed section and the instruction 'arco' (arco). The fourth staff includes a bracketed section and the instruction 'Ad libi'. The fifth staff includes a bracketed section and the instruction 'arco'. The sixth staff includes a bracketed section and the instruction 'arco'. The seventh staff includes a bracketed section and the instruction 'arco'. The eighth staff includes a bracketed section and the instruction 'arco'. The ninth staff includes a bracketed section and the instruction 'arco'. The tenth staff ends with the word 'Fin'.

عندما يأتي المساء (٢)

Handwritten musical score for a single melodic line, likely for a string instrument like the oud. The score consists of ten staves of music written in a staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Key markings and annotations include:

- ad lib* (written above the first staff)
- A checkmark (✓) above the third staff
- pizz* (pizzicato) marking above the fourth staff
- Arabic text "عندما يأتي المساء" (When the evening comes) written across the fourth and fifth staves.
- Ad libiti* (written above the eighth staff)
- tremolo* (written below the tenth staff)

عندما يأتي المساء (١)

«تنتابا» صولو عود

تنتابا الفتا

Lento

2

2

2

2

2

2

2

تنتابا

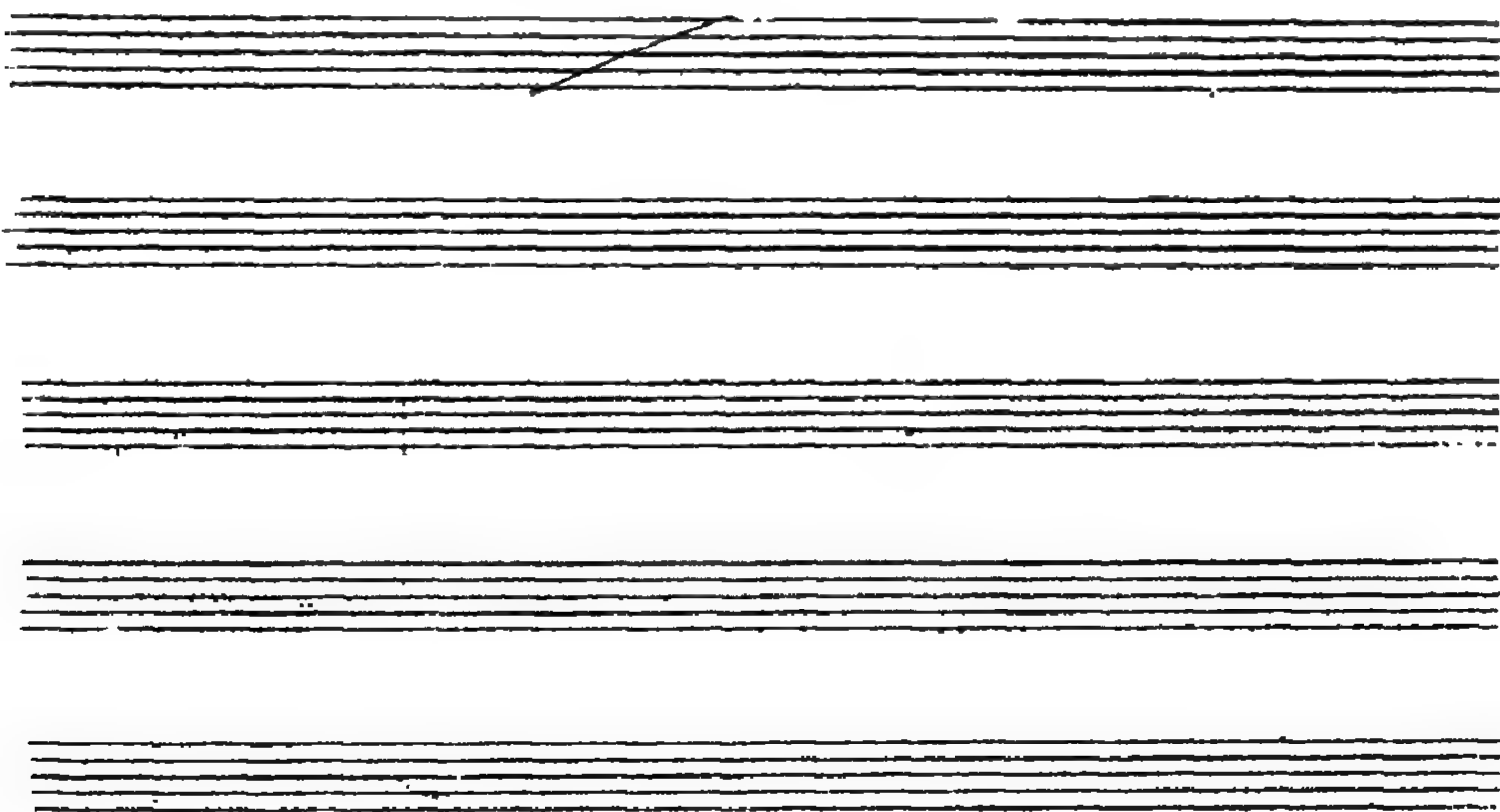
الأطلال

شعر د. ابراهيم ناجي - تلحين رياض السنباطي

يا فؤادي لا تسبل أين الهوى
اسقني واشرب على أطلاله
كيف ذاك الحب أمسى خبرا
لست أنساك وقد أغريتني
ويد تمتد نحوى كيد
وبريق يظلم السارى له
يا حبيباً زرت يوماً أيكه
لك إبطاء المذل المنعم
وحنينى لك يكرى أضلعي
أعطني حـريتي أطلق يديا
أه من قيدك أدمى معصمي
ما احتفاظى بعهود لم تصنها
أين من عيني حبيب ساحر
واثق الخطوة يمشى ملكا
عبق السحر كأنفاس الربا
أين منى مجلسى أنت به
وأنا حب وقلب هـائم
ومن الشوق رسول بيننا
هل رأى الحب سكارى مثلنا
ومشينا فى طريق مقمر
وضحكنا ضحك طفلين معا
كان صرحا من خيال فهوى
وارو عنى طائما الدمع روى
وحديثا من أحاديث الجوى
بغم عذب المناداة رقيق
من خلال الموج مدت لغريق
أين فى عينيك ذياك البريق
طائر الشوق أغنى ألمى
وتجنى القادر المحتكم
والتوانى جمرات فى دمي
إننى أعطيت ما استبقيت شيئا
لم أبقيه ما أبقى عليا
والأم الأسر والدينا
فيه عز وجلال وحياء
ظالم الحسن شهى الكبرياء
سأهم الطرف كأحلام المساء
فتنة تمت سناء وسنا
وفراش حياثر منك دننا
ونديم قدم الكأس لنا
كم بنينا من خيال حولنا
تثب الفرحة فيه قبلنا
وعذونا فسبقنا ظلنا

وانتبهنا بعد ما زال الرحيق
يقظة طاحت بأحلام الكرى
وإذا النور نذير طالع
وإذا الدنيا كما نعرفها
أيها الساهر تغفرو
وإذا ما التأم جرح
فتعلم كيف تنسى
يا حبيبي كل شيء بقضاء
ربما تجمعنا أقدارنا ذات
فإذا أنكر خل خل
ومضى كل إلى غايته
وأفقتنا ليت أنا لا نفيق
وتولى الليل والليل صديق
وإذا الفجر مطل كالحرير
وإذا الأحباب كل في طريق
تذكر العهد وتحسرو
جسد بالتذكار جرح
وتعلم كيف تمحو
ما بأيدينا خلقنا نساء
يوم بعد ما عز اللقاء
وتلاقينا لقاء الغرباء
لا تقل شئنا فإن الحظ شاء

الأطلال (١٢)



الأطلال (١١)

Handwritten musical score for 'الأطلال' (The Remains). The score consists of 12 staves. The first six staves are in a single system, and the last six are in another. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments. There are several annotations in Arabic: 'موسيقى' (Music) above the 7th staff, 'غناء' (Singing) above the 9th staff, and 'tr' (trill) above the 10th staff. The score is written in a traditional Arabic musical style with a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

الأطلال (١٠)

كان هادئ

غناء

موسيقى

غناء

الأطلال (٩)

الأطلال (٨)



الأطلال (٧)

موسيقى

قانون Adlib

جميع

الأطلال (٦)

Handwritten musical score for 'الأطلال' (The Remains). The score consists of ten staves. The first staff is marked 'I' and 'موسيقى' (Music). The second staff is marked 'II' and 'موسيقى' (Music). The third staff is marked 'غناء' (Singing). The fourth staff is marked 'I' and 'II'. The fifth staff is marked 'I' and 'II'. The sixth staff is marked 'I' and 'II'. The seventh staff is marked 'I' and 'II'. The eighth staff is marked 'I' and 'II'. The ninth staff is marked 'I' and 'II'. The tenth staff is marked 'I' and 'II'.

الأطلال (٥)

موسيقى

غناء

الأطلال (٤)

الأطلال (٣)



الأطلال (٢)

٣ موات - قانون

٣ موات - قانون

٣ موات - قانون

٣ موات - قانون

٣ موات - قانون

٣ موات - قانون

٣ موات - قانون

٣ موات - قانون

٣ موات - قانون

٣ موات - قانون

٣ موات - قانون

٣ موات - قانون

٣ موات - قانون

الأطلس (١)

Handwritten musical score for a piece titled "Qanun" (قانون). The score is written on ten staves, featuring various musical notations and lyrics in Arabic. The notation includes treble and bass clefs, key signatures (one flat), and time signatures (4/4 and 3/4). The lyrics are written in Arabic script, with some words in italics. The score includes various musical ornaments and techniques, such as triplets, slurs, and fermatas. The piece concludes with a double bar line and a final chord.

Lyrics (Arabic):

adlil
قانون
قانون
قانون
قانون
قانون
قانون
قانون
قانون
قانون

Other markings include "تشميل", "trm", "piz", and "مرات ٣".

قارئة الفنجان

شعر نزار قباني - تلحين محمد الموجي

غناء عبد الحليم حافظ

جلست والخوف بعينيها تتأمل فنجاني المقلوب
قالت يا ولدي لا تحزن فالحب عليك هو المكتوب
قد مات شهيدا يا ولدي من مات فداء للمحبوب
بصرت ونجمت كثيرا لكني لم أقرأ أبدا فنجانا يشبه فنجانك
بصرت ونجمت كثيرا لكني لم أعرف أبدا أحزانا تشبه أحزانك
مقدورك أن تمضي أبدا في بحر الحب بغير قلع
وتكون حياتك طول العمر كتاب دموع
مقدورك أن تمضي مسجونا بين الماء وبين النار
فبرغم جميع حرائقه وبرغم جميع سوابقه
وبرغم الحزن الساكن فينا ليل نهار
وبرغم الريح وبرغم الجو الماطر والإعصار
الحب سيبقي يا ولدي أحسب الأقدار
يا ولدي

بحياتك يا ولدي امرأة عيناها سبحان المعبود
فمها مرسوم كالعنقود ضحكتهما أنغام وورود
والشعر العجري المجنون يسافر في كل الدنيا
قد تغدوا امرأة يا ولدي يهواها القلب هي الدنيا
لكن سماءك ممطرة وطريقك مسدود مسدود
فحبيبة قلبك يا ولدي تائمة في قصر مرصود
من يدخل حجرتها من يطلب يدها

من يدنو من سـور حـديقتها
من حاول فك ضفائرها يا ولدى
مفـقـود مفـقـود مفـقـود : مفـقـود

يا ولدى

ستفتش عنها يا ولدى فى كل مكان
وستسأل عنها موج البحر وتسأل فيروز الشيطان
وتجـوب بحـارا وبحـارا
وتفيض دموعك أنهارا
وسـيكبر حـزنك حـتى
تصـبح أشجـارا

وسترجع يوما يا ولدى مهزوما مكسور الوجدان
وستعرف بعد رحيل العمر بأنك كنت تطارد خيط دخان
فحبـيبة قلبك ليس لها أرض أو وطن أو عنوان
ما أصعب أن تهوى امرأة يا ولدى ليس لها عنوان
يا ولدى

قارئة الفنجان (١٠)

وستعرف (لازمه) الوحدة مكره موزون يا ولدي يوماً وسترجع (.....)

ليس قلبه جديده ده (لازمه) بهنخان سيد قطار كنت بآنتك (لازمه) العسر وسيل بعد

عشوان لها ليس يا ولدي امرأة تفوق أن ما أصعب (لازمه) عشوان أولن أو أرض لها

لازمه (.....) يا ولدي يا ولدي عشوان عشوان عشوان لها ليس عشوان لها ليس

fin

قارئة الفجان (٩)

أشجاراً دموعك أشجاراً دموعك وتغريز . بحاراً بحاراً وتغريز .

أشجاراً أشجاراً يغريز حتى حزنك وسبكر (لازمه)

كنها ... ناعب

يا ولد ... اولدي عننا ستفتش

تد فسرز وتسال البحر موج عننا وتسال (لازمه) مكان كل في بحار

... لازمه) مكان كل في باولدي يا ولد عننا ستفتش (لازمه) ن

بحار وتغريز (لازمه) الشطان فيروز وتسال البحر موج عننا وتسال

تغريز وبحاراً بحاراً وتغريز دموعك وتغريز وبحاراً

أشجاراً يغريز حتى حزنك وسبكر لازمه) أشجاراً دموعك

ناعب ... ناعب

كنها ... ناعب

... لازمه) ن ... الوجها مكبر موزوناً يا ولد عننا يوماً وترج

قارئة الفنجان (٨)

غناء المائدة (٣)

موج عنها وسنسال مكان كل في ياولدي عنها ستفتش

ستفتش (لازمه) الشيطان فيروز وتسال

البحر موج عنها وسنسال مكان كل في ياولدي عنها

بحاراً وتجووب (لازمه) الشيطان فيروز وتسال

أنهاراً وموعك وتفيض (لازمه) وبحاراً

..... (لازمه) أشجاراً يصبح حتى حزنك وسيكبر (.....)

غناء جملة مرات

مكا كل في ياولدي ياولدي عنها ستفتش

أشجاراً فيروز وتسال البحر موج .. عنها وتسال (لازمه) ن ..

مكا كل في ياولدي ياولدي عنها ستفتش (لازمه) ن

أشجاراً فيروز وتسال البحر موج .. عنها وتسال (لازمه) ن ..

أنهاراً وموعك وتفيض وبحاراً وبحاراً وتجووب (لازمه) ن ..

قارئة الفنجان (٧)

شجرتها يدخل من (لازمه) مرصود قصر في نائمة يا ولدي قلبك حبيبة ده

ياول من منفاثها فاك جاول من حديقها سور من يدنو من يدما بطلب من

ياول يا ولدي يا ولدي مبقود مبقود يا ولدي منفاثها فاك

.... اورغ - - - - - *St. d'libi* (موسيقية)

(لوزمه)

(لوزمه)

الغزف ثم اورغ *SAMBA Moderato*

بحدود نر بيبا

.... اورغ - - - - - *St. d'libi* (موسيقية)

Ralle

قارئة الفرجان (٦)

(لازمه) العبود سجان عيناها لمرأة يا ولدي حياتك غدا فناء (٢)

.. (لازمه) وورود أنغام فحكيتنا (لازمه) كالمنقود مرسوم فيها

ياو امرأة تعدو قد الدنيا كل في يسافر المجنون الغري والتعد (٣)

..... (لازمه) الدنيا من انتساب ينسواها لذي

يا ولدي حياتك (٤)

حكيتنا كالمنقود مرسوم فيها العبود سجان عيناها لمرأة

الكل في يسافر المجنون الغري والتعد وورود أنغام

..... الدنيا من القلب ينسواها لذي امرأة تعدو قد الدنيا

— لكن (لازمه) مسدود مسدود وطريق مسدود سداك لكن (لازمه)

ميسود قصر في نائمة يا ولدي قلبك حبة ده (لازمه) مسدود مسدود وطريق مسدود مائة

من حديقتها سور من يدنو من يدها يطلب من حجرتها يدخل من (لازمه)

منير مفقود مفقود مفقود يا ولدي صفاتها فك حاول من صفاتها فك حاول

قارئة الفنجان (٥)

مسجونا تبى آن ممدود

.. (لازمه) النار النار وبين الماء بين

جميع وبرغم (لازمه) حراقة جميع فبرغم (....)

لكن اكنز وبرغم (لازمه) حراقة

وبرغم الزبح وبرغم (لازمه) ر باردها (لازمه) نهار ليز فينا

اولدي سيقى اكب (لازمه) ر والاعصا الماطر ابحي

سيقى اكب (لازمه) يا اولدي سيقى اكب (لازمه) يا اولدي سيقى اكب (لازمه)

تصير يا اولدي يا اولدي اقليل اقليل (لازمه) يا اولدي

لا تده من فم ابدان

قارئة الفنجان (٤)

أدبرغ تم الفزقة

و بصرت (لازمه) بصرت غدار

أ (لازمه) أبداً أعرف له لكفب كثيراً نجت

(لازمه) بصرت (لازمه) أحزاناً تشبه حزاناً

لازمه) أبداً أعرف له لكفب كثيراً ونجت صرت

(لازمه) بصرت (لازمه) أحزاناً تشبه حزاناً (هـ)

و بغير لكب حذر في (لازمه) أبداً... تمنع أن قد ودلت

.. حياناً وتكون (لازمه) ع

ع دمو كتاب العمر طول العمن طول

قارئة الفنجان (٣)

بھوراکر تدریجی

[illegible]

قارئة الفنجان (٢)

يا ليتني

أنا يا ليتني

أنا يا ليتني

Allegretto

قارئة الفجان (١)

Ad libitum

Allegretto فرقة ثم أورك

الفرقة

أورك ثم الفرقة ثم الثاني

Andante

الفصل الثالث

الأسلوب التعبيري جلسات المفاوضات الغنائية

سيد درويش
الأخوان رحباني
سيد مكاوي
الشيخ إمام

بدأت الحركة المسرحية فى مصر فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر وأنشأ الخديو إسماعيل دار الأوبرا ثم افتتحها عام ١٨٦٩ بعد أن أنشأ الفرنسيون ١٨٦٨ «الكوميدي فرانسيز» وهو مسرح فرنسى هزلى، مما شجع الفرق الفنية لزيارة مصر فرق فنية جاءت من عدة دول فنشر هذا الفن فى مصر وساعد ذلك على تذوق أهلها له وإن اقتصر على الأغنياء وطبقة المثقفين.

فى نفس العام الذى افتتحت فيه دار الأوبرا المصرية أنشأ يعقوب صنوع المسرح الغنائى العربى وأراد أن يقدم مسرحيات عربية أعدت خصيصا له، وبدأ بتأليف مسرحيات قصيرة يتخللها مقطوعات شعرية ملحنة بأسلوب شعبى. لكن مسرحه لم يستمر أكثر من عامين بعد أن أصدر الخديو أمرا بإغلاقه لأن مسرحياته كانت تحمل نوعا من السخرية من بعض التقاليد المصرية.

وجاءت فرقة سليم خليل إلى مصر من الشام وبعدها توالى الفرق القادمة من سوريا ولبنان منها فرق يوسف الخياط وخليل القباني واسكندر فرح مما أدى إلى ازدهار فن المسرح فى القاهرة والإسكندرية، واهتم سلامة حجازى بهذا الفن وقدم مسرحيات تتضمن قصائد ملحنة خصيصا. من المسرحيات التى قدمتها فرقة سلامة حجازى «مصر الجديدة» «قلب المرأة» «الحاكم بأمر الله» «فى سبيل الوطن» «المجرم والبرى» وكان قد قدم من خلال فرقة خليل القباني مسرحيات «هاملت» و«شهداء الغرام» «صلاح الدين الأيوبي» «غانية الأندلس» وغيرها.

لحن سيد درويش ٢٨ مسرحية أشهرها «العشرة الطيبة» «شهر زاد» و«الباروكة» كما لحن «فيروز شاه» «كلها يومين» «هدى» «عبد الرحمن الناصر» «الدرة اليتيمة» «ولسه» «راحت عليك» «البربرى فى الجيش» «أم ٤٤» «مرحب» «الانتخابات»، بالإضافة إلى مشاركة كامل الخلعي فى تلحين «بنت الحاوى» ولم يكمل مسرحية «كيليو باترا ومارك أنطونيو» وأكملها محمد عبد الوهاب الذى لحن مقاطع من مسرحية «مجنون ليلى» فيما بعد ولم تنفذ على المسرح إنما تم تسجيلها على اسطوانات وصور للسينما مقطعا منها وشاركته الغناء أسمهان وعباس فارس، وشارك عبد الوهاب فى تلحين مسرحية «المظلومة» مع محمد القصبجى و«مسرحية العذارى» مع كامل الخلعي ومسرحية «فدائى فى الجهادية» مع إبراهيم فوزى وحسن كامل.

ولحن كامل الخلعي مسرحيات «كارمن» و«أدنا» و«تاييس» و«توسكا» و٤١ مسرحية أخرى. ولحن إبراهيم فوزى مسرحيات «إدنى عقلك» «ناظر المحطة» «إمبراطورية زفتى» «زبائن جهنم» «الكونت زقزوق» «علمى علمك» «القضية» «عقبال عندكم» وشارك سيد درويش فى تلحين «الانتخابات»، كما شاركه فى تلحين مسرحية «مرحبا» ومعهما كامل الخلعي.

أما أحمد صبرى التجريدى فقد لحن مسرحية «قنصل الوز» مع إبراهيم فوزى كما لحن مسرحية «نجمة الصبح» بالاشتراك مع «محمد القصبجى».

ولحن داود حسنى مسرحيات «صباح» و«معروف الاسكافى» «الشاطر حسن» «الغندورة» «قمر الزمان» «شمشون ودليله» «ليلة من ليالى كليوباترا» ويبلغ إجمالى ما لحنه داود حسنى من المسرحيات ٢٥ مسرحية.

ولحن الشيخ زكريا أحمد عشرات المسرحيات منها «دولة الحظ» «الغول» «ناظر الزراعة» «الطنبورة» «حكيم الزمان» «ابن الراجا» «أنوار» «أبو زعيزع» «الكرنفال» «آخر موضة» «على بابا» «الوارث» «الأستاذ» «يوم القيامة» «عزيزة ويونس».

أما محمد القصبجى فلحن لفرقة منيرة المهدية مسرحيات «المظلومة» مع محمد عبد الوهاب «حرم المفتش» «كيد النساء» «حياة النفوس» كما لحن لفرقة الريحاني مسرحية «نجمة الصبح» مع إبراهيم فوزى.

ولحن رياض السنباطى لفرقة منيرة المهدية مسرحيتى «عروس الشرق» «آدم وحواء» واشترك مع كامل الخلعى وداود حسنى فى تلحين مسرحية «سميراميس».

ولحن محمد الموجى مسرحيات «طبيخ الملايكة» «وداد الغازية» «حمدان وبهانة» «هدية العمر» «ملك الفجر» «ملك الشحاتين» «دنيا البيانولا» «على قين يا دوسة» «الخديو».

ولحن سيد مكاوى مسرحيات «الصدفة» «دائرة الطباشير القوقازية» «الإنسان الطيب» «السحب» «هاللو دوللى» «مدرسة المشاغبيين» «الحرافيش» «القاهرة فى ألف عام» ولمسرح العرائس لحن «الليلة الكبيرة» «حمار شهاب الدين» «الفيل النونو الغلباوى» «حكاية سقا» «طعون الشيطان» «السما» «الثامنة» «الكتكوت الأخضر» ولحن أحمد صدقى أوبريتات «ليلة من ألف ليلة» «البيرق النبوى» «زباين جهنم» «ياليل يا عين» واستعراض «النأى السحرى».

أما بليغ حمدى فقد لحن مسرحيات «مهر العروسة» «تعر حنة» «يس ولدى» «ست الكل» «ريا وسكينة» «القشاط» «المتشردة» ولمسرح العرائس لحن «عروسة المولد».

أما الإخوان رحباني فقد قدما مسرحا غنائيا ناجحا حققا فيه تصوير وتعبير وتوظيف المجموعات الصوتية والتمثيلية إلى أبعد الحدود، وهى مسرحيات غنائية لم تهتم بالموسيقى فقط إنما أيضا بالحالة المسرحية أى بالدراما، فاحتوت على عناصر العمل الدرامى والكامل مثل «العقدة» الدرامية والمعالجة المسرحية. فالنص المسرحى عزز النص الموسيقى وعادله من حيث القيمة. ولم تطغ الموسيقى على الكلمة فقد راعا اللحظة المسرحية ولم يعطلاها وراعى الإخوان رحباني من مسرحهما الغنائى عدم التركيز على الأصوات الفردية على رغم وجود نجمة كبيرة للغناء وصاحبة شهرة عريضة فى العالم العربى وهى فيروز، فلم يركزا على صوتها، وقد توفرت لألحانهما القيمة الشعرية وبساطة اللحن والتوزيع الموسيقى الملائم.

ومن المسرحيات التي لحنها «هالة والملك» «الشخص» «أيام فخر الدين» «بياع الخوازم» «جبال الصوان» «بترا» وغيرها.



وسافر سيد درويش من الإسكندرية إلى القاهرة ١٩١٧ واستقر فيها بتشجيع من جورج أبيض وسلامة حجازي ولحن فيها حوالي ٢٨ أوبريتا في فترة قصيرة حتى أنه لحن ٦ أوبريتات في عام ١٩٢١ وحدة، قبل وفاته بعامين وقدمت ألقانه فرقة كبيرة هي فرقة جورج أبيض المسرحية وفرقة أولاد عكاشة المسرحية وفرقة منيرة المهدية الموسيقية وفرقة الخاصة، كما قدمتها فرق هزلية مثل فرقة نجيب الريحاني وفرقة علي الكسار، وتعامل خلالها مع الكتاب محمد تيمور الذي ترجم أوبريت «العشرة الطيبة» ومجموعة الأوبريتات التي لحنها لفرقة الريحاني ومنها «ولو» «قولوله» «إش» وتشمل العديد من أغاني الطوائف وكتب له بيرم التونسي أوبريت «شهر زاد».

استخدم سيد درويش في أعماله المسرحية لغة موسيقية محلية فلم يلجأ إلى أنواع الموسيقى الوافدة إلا فيما ندر، وقد رأى أن ألحان المسرح لا يصح أن تتكون من مجموعة أغاني تقليدية يؤديها المشاركون في المسرحية وتتخلل المشاهد الحوارية بل يجب أن تندمج الألحان في نسيج المسرحية ويكون لها دور مؤثر في طابعها، وفي سبيل ذلك استطاع أن يطوع ألقانه في خدمة الأحداث والمشاهد المسرحية.

في ألقانه المسرحية نوع سيد درويش حسب متطلبات النص بين الأغنية الفردية «يقطع فلان على علان ... دى الناس بقت مالهش أمان» التي غنتها المرأة المتسلطة «ست الدار» في «أوبريت العشرة الطيبة» و«أنا المصرى» كريم العنصرين بنيت المجد بين الإهرامين التي غناها زعيبة المصرى ليقدم بها نفسه إلى الأميرة «شهر زاد» في أوبريت «شهر زاد» أما الثنائيات في مسرح سيد درويش فهي كثيرة.

ولحن أيضا أغنيات يشارك في أدائها أصوات عديدة مثل «يا حلالك يا بلالك بيها يا حلالها يا بلالها بيك» وشارك في الغناء فيها ست الدار، وحزبيل والمجموعة في أوبريت «العشرة الطيبة» والتي تضمنت تابلوها آخر يبدأ بزفة العروس «اتمخطرى ياعروسه واتهنى بعريسك سيد العرسان» وينتهى بمعركة غنائية يشارك فيها حزبيل وسيف الدين والوالى والمجموعة وافتتح هذا الأوبريت بتابلوه جماعى هو «وحدوه» وينتهى بتابلوه «ليه متحيرين» نزهة لسيف الدين ويشارك في غنائه أبطال الرواية وهم عشرة أشخاص.

وفى أوبريت شهر زاد لحن سيد درويش عددا من التابلوهات التى يشارك فيها بالغناء الفردى عدد من الممثلين منها تابلوه «دقت طبول الحرب يا خياله .. وآدى الساعه دى ساعة الرجالة». ويغنى فيه زعبله وشهر زاد والثلاثى قادة الجيش والطامعين فى المتآمرين ضد زعبلة حقدا على اهتمام الأميرة شهر زاد به.. وقد اهتم سيد درويش بالحوار الغنائى على طريقة «خد وهات» فى الثنائيات والثلاثيات ومجموعة المغنين وكل هذه الألوان حافظ فيها على حيوية الألحان وجاذبيتها، معتمدا على التعبير الصادق والتلوين فى المقامات المستخدمة والإيقاعات أيضا.

سبق علم الكونتر بوينط علم الهارمونى فى الواقع الموسيقى، كما يقول التاريخ وقد ظل مسيطرا على المؤلفات الموسيقية فى العصور الأولى وبرز فى مؤلفات الموسيقيين القدامى، ومع ذلك فنحن نعتبر الآن أن دراسة علم «الهارمونى» هى الدراسات الأولية ترتيبا وتأتى من بعدها دراسة الكونترا بوينط.

ويجدر بالذكر هنا أن «الهارمونى» من الناحية العلمية هو تجمع الألحان خطوط لحنية رأسية متآلفة تتم غالبا حسب عمليات حسابية مدروسة فى حين تتجمع المسارات اللحنية فى خطوط أفقية متقابلة ومتآلفة فى الكونتر بوينط وتكتب لجزئين أو أكثر.

والكونتر بوينط هو الأقرب والأجمل فى الألحان العربية، تتقبله الأذن العربية عن تقبلها للهارمونى. خاصة وأن لغتنا العربية بما فيها من جمال الجرس وفخامة اللفظ إنما يضيع منها بعض هذا الجمال وهذه الفخامة عند عمل الهارمونى للألحان، بينما لا يتأثر اللحن فى التعامل حسب قواعد الكونتر بوينط، وقد استخدمه سيد درويش فى لحن «دقت طبول الحرب» فى أوبريت «شهر زاد» كما استخدمه فى لحنين من ألحان مسرحية «الباروكة» وترتب على ذلك أن اختار مقامات دياتونية خالية من ثلاثة أرباع المقام.

كان التلحين فى مسرح سيد درويش تعبيرا عن المعانى بالنغم العربى وتطويع عناصرها لخدمة التعبير، وقد تخلص من المبالغة فى استعمال جماليات الموسيقى العربية الخاصة فى مسرحه الغنائى، لكنه لم يبتعد عنها إلا بقدر فى أعماله الكلاسيكية من موشحات وأدوار. ظهر ذلك فى الحوارات الغنائية الفردية والجماعية التى تعتمد أساسا على تبادل الحوار على طريقة «خد وهات» المعروفة فى ملاعب الكرة.

لحن تعبيرى.. وخذوه

يفتح أوبريت «العشرة الطيبة» بتابلوه «وحدوة» وهو حوارى يشارك فيه بالغناء أكثر من فلاح وصبى وست الدار والكلب فيدو.. ويصور ساحة القرية يظهر فيها بيتان قرويان تتوسطهما شجرة

يقف تحتها فلاح يعمل على شادوف ويغنى ويتحاور مع فلاحات تتقدمهن ست الدار المتسلطة وصبي يرافقها.

يبدأ اللحن فى إيقاع بطيء يعكس إيقاع الحياة فى الريف ويتضمن أشكالا متباينة من الغناء الساخر، والضحك ومع ذلك فهو ينتهى بغير ما بدأ من لهو وغزل إلى غناء جماعة الفلاحين بقوة وحيوية وإيقاع متدفق أسرع من بداية اللحن، فالمعنى قد تغير من الغزل والسخرية إلى الجد حيث يطلب من المصريين أن «يفوقوا» ويعودوا إلى تقاليدهم ويتكرر الطلب «فوقوا يا مصريين» فوقوا يا مصريين بعدها يخرج الفلاحون من المسرح لتبدأ أحداث المسرحية.

برع سيد درويش فى التعبير اللحنى الساخر خاصة أن الروايات التى كان يلحنها كانت تتضمن الكثير من السخرية من الولاة والمحتلين. ولعل أوضح نموذج لهذه السخرية الغنائية هى لحنه «عشان ما نعلا ونعلا ونعلا».

اللحن جاء ضمن أحداث رواية «العشرة الطيبة» ويتجاوز فيه حزميل - وهو أحد من شخصيات الرواية - مع الرعية أو المجموعة محاولا إقناعهم بأن يوافقوا الحاكم بمبدأ ودارهم مادمت فى دارهم، أو على حد تعبيره فى حوار الرواية «وارقص ودندن لكل قرد... مادمت فى دولة القروء» يقول حزميل:

عشان ما نعلا ونعلا ونعلا
لازم نطاطى نطاطى نطاطى

وترد عليه الرعية:

بسلامته السوالى أبو زعيزع
مهجص باشا دقنه تعيتع
نروح واقفين زنهـار
زى القسط والفـار
تلقاه دايما منفـوخ
وف شغله طاخ طيخ طـوخ

حزميل ثم المجموعة:

الرك على حبة بولتيكا
وذمه كاوتشوك خربانه
مدام الأمير ملتسه أنتيكا
لازم الرعية تكون وحلانة

حذر فزر ياواد انت بعقبك
بعد الحنشة دى اللى انت عليها
يا هلتري الدنيا دى حتروق لك
وتشوف ما شاف قراقوش فيها
تعرفش المسألة إيه
عرنوس متعفرت ليه؟

حزمبل:

من حق سلامات سلامات
إش حال الأفوات

المجموعة:

مـا حاسيبك

حزمبل:

ياخى سيبك
أول شرط نطاطى البصلة
لسيدنا الوالى ونستعبطله

حزمبل ثم المجموعة:

مهما تسمعوا تهجيص
اعملوا روحكم بلاليص
بلاليص.. بلاليص
عشان ما نعلا ونعلا ونعلا

يعتبر هذا اللحن قمة ما وصل إليه التصوير الغنائى العربى حيث تصاعد النغم فى جملة
«عشان ما نعلا.. ونعلا.. ونعلا.. فى شكل» «أربيح» أو درجات السلم الموسيقى «دو/ مى/ صول»
ثم هبط بنفس الأسلوب فى رد الجملة «لازم نطاطى نطاطى نطاطى»:
واستخدم سيد درويش فى لحن «عشان ما نعلا» أسلوب «الريستاتيف» المعروف فى الأوبرات
العالمية، Recitative وهو الأداء التمثيلى للكلمات أو التوقيعى لها، وذلك فى عبارة، «من حق..
سلامات سلامات.. إش حال الأفوات؟» حيث توقف العزف والغناء لتلقى «حزمبل» جملة بغير
لحن.

وقد انتشر هذا اللون من الأداء فى أغانيها فيما بعد.

وظهر في ديالوجات وأغان كثيرة كان من أولها ديالوج «حقولك إيه عن أحوالي» الذي لحنه محمد عبد الوهاب وغناه بالاشتراك مع رجاء عبده في فيلم «رصاصه في القلب» عام ١٩٤٤. والذي تخللته جمل الريستاتيف حسب الشكل التالي وقد كتب الديالوج حسين السيد وسوف نضيف حرف (R) بعد اسم الشخصية لتمييز الجمل التي جاءت ريستاتيف في اللحن.

محسن: حقولك إيه عن أحوالي

بعد اللي شفتيه بعنيكي

آدى حياتي وآدى حالي

ح اخبي ايه تاني عليكى

فيفى R: وازاي تعيش بالشكل ده ؟

محسن R: ما اقدرش أعيش إلا كده

فيفى: فاكرو لما شقنا بعض لأول مرة ؟

محسن R: أيوه فاكرو.. لأ مش فاكرو شيء بالمره

فيفى R: كان حلم جميل

محسن: وادينى لسه عايشة فيه

فيفى R: كان حلم جميل

محسن: نسيتك وانتى كمان انسيه

فيفى: انساه لوحدك أما أنا

عمري ما انسى اللي مضى

فيفى R: عندي سؤال

محسن: اتفضللى

فيفى R: تسمح تجاوبنى

محسن R: قوى

فيفى: تقدر تقراالى اللي ف قلبي وتقوللى عليه؟

محسن: مكتوب فيه واحد بيحبك وانتى تحبيه.

فيفى R: والشخص دا موجود هنا

محسن R: بالطبع لأ..

فيفى R: أنت كذاب.. دايعا تنفرزنى كده

محسن R: يمكن يكون واقف ع الباب

فيفسي : دا شايفنى وأنا شايفاه
 وفاهمنى وأنا فاهماه
 فيفسي R : من غير ما تقوللى عذرك أنا شفته
 قلبك محتار بين صاحبك وخطيبته
 فيفسي : لكن يا محسن أنا خايفه
 تكون بسببى متألم
 محسن R : بالعكس أنا أشكرك ع الألم ده..
 انت فاكركه الجلاس اللي كالتيهها؟..
 مش كانت باردته!
 حياتى كانت كده..
 وفاكركه لما دابت من حرارة شفايفك
 حياتى ساعتها بقت كده
 أنا مندهش ازاي كنت عايش
 من غير ما أعرف حرارة الألم
 محسن : ولقتنى عايش بين قلبين
 اتعاهدوا من قلب الاثنين
 مارضتش أفرق بين أملين
 واكون سبب فى عذاب حبيبين
 ضحيت بغرامى ونصيبى
 واخترت آلامى وتعذيبى
 وآلامى هيه اللي حتفضل
 من حبى بعد الحرمان
 واللى ما سهرش ولا اتألم
 عمره ما يتسمى إنسان

محسن R : الوداع يا فيفى

فيفى R : الوداع يا محسن

وكرر حسين السيد ومحمد عبد الوهاب استخدام الريستاتيف فى دياالوج آخر فى نفس الفيلم
 وغنته رجاء عبده مع عبد الوهاب وهو دياالوج «حكيم عيون» حيث غنت رجاء أو فيفى فى

الفيلم جملة «اسمع يا دكتور» أنا أعرف إن الألم ييجي من عصب الضرس لما الواحد ياكل حاجة ساقعة ويرد محسن أو عبد الوهاب ريساتيف أيضا «عشان تحرمي تاكلي جلاس.. وتدوبي في قلوب الناس» وتسال هي : «وعرفت منين؟» فيرد بالريساتيف مستخدما إيقاعا مصاحبا بصوت الوتريات وهو شكل لحنى لم يكن قد استخدم في الغناء العربى من قبل فى جملة «ماتعرفيش إني أقدر أقرأ أفكارك: ومن عينيكى أقدر أقولك كل أسرارك» ويعود اللى إلى الريساتيف الخالى من المصاحبة الموسيقية فى جملة فيفى «حكيم روحانى حضرتك» ثم جملة «بيخوف مين؟» ويتكرر الريساتيف فى جمل «بيخوفنى أنا» «أنت كل حاجة تحشر نفسك فيها حتى قلبى».

«شئ ما يهملكش» «طب ما تعيطشى» «عندى سؤال لو تسمحى أقدر أقولهاولك» «قوى» «يعنى الشخص دا موجود هنا» «بالطبع لا» زعلت منى وللا إيه؟ «أبدا وحزعل منك ليه؟» وكرر محمد عبد الوهاب استخدام الريساتيف فى أغنية «عاشق الروح» فى جملة ضحيتا هنايا فداه.. وحميش على ذكره كذلك ألقى نجيب الريحانى جملة «يالطيف» وجملة «حاجة إيه؟» «حاجة تاكل؟» فى ديالوج «عينى بتترف» مع ليلى مراد.

واستخدم فريد الأطرش الريساتيف فى جملة «وآدى الشتا يا طول لياليه ع اللى فاتة حبيبهم.. يبات يناجى طيفه ويناجيه.. ويشكى للروض تعذيبه» كما استخدمها فى أغنية «ما أقدرش أقول آه.. ماقدرش أقول لا».

واستخدم كمال الطويل نفس الأسلوب فى جملة «لو كان بإيدى كنت أفضل جنبك.. واجيب لعمري ألف عمر واحبك» فى أغنية «فى يوم.. فى شهر.. فى سنة» التى غناها عبد الحليم حافظ فى فيلم «حكاية حب»، كما استخدمها الطويل فى مطلع أغنية «راح.. راح» التى غناها عبد الحليم حافظ فى فيلم «البنات والصيف».

وألقت أم كلثوم مقدمة أغنيتها «بعيد عنك» على خلفية من مقدمتها الموسيقية فى لحن بليغ حمدى ثم ألقى محرم فؤاد جملة ريساتيف فى أغنية «ماعرفتش تحبنى» هى «قالو؟.. قالوا!» لحن بليغ حمدى أيضاً.

إنها إحدى صور جلسات المفاوضات الغنائية. وما أكثر صورها. فأحيانا يحضر الجلسة عدد كبير. وفى أحيان أخرى تتركز بين صوتين فقط، وتأخذ الشكل الحوارى «قاللى.. وقلت له»، أو «هات وجد» كما يحدث فى فن الديالوج الغنائى.

والديالوج أو الثنائى أو الدويتو، هو أحد الأشكال التى أفرزها المسرح الغنائى، ظهر مع مسرحيات سيد درويش وباقي الملحنين من رواد المسرح وانتقل إلى السينما فى الأفلام الغنائية، ثم فى الإنتاج الإذاعى والكليبات المصورة.

والحوار فى الديالوج الغنائى يجب أن يأخذ شكلا تصاعديا، تماما كما يحدث فى جلسات المفاوضات السياسية أو الاجتماعية وغيرها وعندما يفقد الديالوج هذه الصفة، صفة التصاعد، يصعب أن يوصف بالديالوج، إنما يكون فى هذه الحالة مجرد أغنية مقسمة على صوتين فهى مونولوج لا ديالوج.

لحن سيد درويش ١٨ ديالوجا فى مسرحياته، وهى «طال شوقى لحبيبي» وأداه حامد مرسى وإبراهيم رمزى، و«آن الأوان يا حلوة آن والسعد كان مستتة يومك من زمان» وأداه سيد درويش مع حياة صبرى، وقد أديا ديالوجات «السرد ده جوه فى قلبى» و«أهل البلد هما اللى حكولى» «مين زى.. مين أسعدنى» و«هو بعينه وبمناخير» و«يا بوا الكشاكش ياما لسه نشوف» و«أدينى اهه جيتك بدرى» وقد سجلها للإذاعة إبراهيم حموده مع أحلام ولحن ديالوجات «غير الزواج فيه هنا ايه تانى» «وادی سبرتو الفابريكة» و«حرام عليك والله يا قلبى» والثلاثة شارك بالغناء فيها حامد مرسى وفتحيه أحمد، ولحن ديالوجات «لما اشوف وش الحبيب» «يا حبيبي يا حياتى» «يا نيل سلام يا أنس الوجود» وأداه زكى عكاشة مع مطربة أخرى وغنى حامد مرسى من ألحان سيد درويش دويتو «الله على شكلك وحلاوتك» مع رتيبة أحمد ودويتو «ياللى جفاك سبب كربى» مع مارى ودويتو «بزياده بقى جنتينى» مع عقيلة راتب.

لحن تعبیرى.. على قد الليل ما يطول

من أشهر الثنائيات التى لحنها سيد درويش فى مسرحياته ديالوج «على قد الليل ما يطول» الذى كتبه بديع خيرى فى مسرحية «العشرة الطيبة» يصور فيه هيام الأمير سيف الدين بفلاحة بسيطة اسمها نزهة، مما جعله يتخفى فى زى فلاح حتى يتسنى له أن يلتقى بها يبدأ اللحن الدويتو بتقاسيم للنأى وبعد مقدمة موسيقية بسيطة يغنى الأمير معلنا هيامه وحب، فلما تسمع نزهة صوته تخرج من عشتها لتحاول الأمير وتعلن تخوفها من أن ينفضح أمر هذه العلاقة. ويتذاكران لحظات جميلة عاشاها من قبل فى لحن بسيط بساطة الحياة الريفية، وفيه نبض الحوار الغنائى هات وخذ وفيه غناء تعبيري منوع بين الجمل الاستفهامية «فاكر وأنا حاطه ايديه فى بطاطك؟!».. إلى جمل تقريرية «قمت أنا بصيت يمين وشمال» وعبارات حب وآهات غزل.

وظهرت السينما الصامتة فى مصر، كانت بدايتها قوية، وبعد أن أصبحت ناطقة جذبت المشاهدين وسرقتهم فى الفرجة على المسارح، وجذبت التجوم أيضا ومنهم نجوم الغناء وعلى رأسهم محمد عبد الوهاب وأم كلثوم.

جمعت الأفلام الغنائية الأولى بين الأوبرا كوميك في المسرح وفن القودفيل الذى يعاثل الملهاة الموسيقية ، وكانت تضم أغنيات كثيرة بعضها له علاقة بأحداث قصة الفيلم والبعض الآخر مجرد غناء يرضى المطرب ، كما يُشبع جمهوره أيضا.

ظهر محمد عبد الوهاب لأول مرة فى السينما عام ١٩٣٣ فى أول فيلم غنائى مصرى ، وكانت أحداث الفيلم لا تزيد عن ذرائع للغناء وبعد ذلك استعان محمد عبد الوهاب بمطربات فى أدوار البطولة النسائية أمامه فأكثر من تلحين الديالوج الذى سبق وأن سجل منه ديالوج ، «الله يجازيكى يا ودينية» وغنته معه المطربة سمحة المصرية عام ١٩٢٣.

فى فيلم «دموع الحب» ١٩٣٥ لحن عبد الوهاب ديالوج «محلا الحبيب» وديالوج «صعبان عليك» وغناها بالاشتراك مع بطلة الفيلم المطربة نجاة على.

ثم غنى مع ليلى مراد ديالوج «طال انتظارى» فى فيلم «يحيا الحب» ، ومع رجاء عبده ديالوج «ياللى فت المال والجاه» فى فيلم «ممنوع الحب» وفى نفس الفيلم غنى اسكتش النهاية واشترك فيه بالغناء نجوم الفيلم كلهم ، وغنى ديالوجى «حكيم عيون» و«أقولك إيه عن أحوالى» مع راقية ابراهيم فى فيلم «رخصة فى القلب» وغنى مع نور الهدى فى «لست ملاكا» ديالوجى «مكنت فين تايه وغايب» و«افرحى وغنى» وفى فيلم «غزل البنات» لحن ديالوج «عينى بترف» الذى غنته ليلى مراد مع نجيب الريحانى وتضمن عبارات تم تلحينها ريستاتيف وهى «يالطيف يا لطيف».. و«حاجة إيه تاكلى؟».

أما محمد القصبجى فقد غنى مع ليلى مراد ديالوج «يارب يا عالم بالحال» من ألحانه ولحن ديالوجين هما «يا عاشقة الليل وسهرانه» غناء محمد عبد المطلب وفاطمة على و«يا قلبى ليه انكتب لى يبقى عدوى حبيبى» غناء ليلى مراد وإبراهيم حموده.

ولحن فريد الأطرش ديالوجات كثيرة فى السينما وشاركته الغناء بعض بطلات أفلامه. وجاءت الألحان فى شكل كوميدى أحيانا وأحيانا فى قوالب استعراضية أو اسكتشات أو أوبريتات ، فغنى مع أسمهان ديالوج «إيدى فى إيدك» فى فيلم «انتصار الشباب» وأوبريت الختام فى نفس الفيلم وديالوج «الحب مافيش أجمل منه» وديالوج «مين الخدام والخدمة» وشارك فى غنائهما ثريا حلمى وسيد سليمان. وغنت شادية معه استعراض «إحنا لها» فى فيلم «ودعت حبك» ، وديالوج «ياسلام على حبي وحبك» فى فيلم «أنت حبيبى» وغنت شافية أحمد معه ديالوج «الشرق والغرب» فى فيلم «أحبك أنت».. وغنت صباح معه اسكتش «فارس الأحلام» فى فيلم «لحن حبي» أما أوبريت «بساط الريح» فغنته معه عصمت عبد العليم وغنت فتحية أحمد معه فى فيلم «أحلام الشباب» ثنائيات هى «ياللى قلبى بيناديكى» «مدام تعاندنى» «أنينك يا قلبى» وغنت نور الهدى

فى فىلم «ماتقولش لحد» أوبريت «ماتقولش لحد» وديالوج «مالكش حق» واسكتش «قمر الزمان» وفى فىلم «عايز اتجوز» غنى معها «عايز اتجوز» و«خلينى أخرج من هنا».

أما محمد فوزى فقد عشق تلحين الحوارات الغنائية بأشكالها العاطفية والساخرة والاستعراضية وقد شاركته مطربات فى بطولة ٢٢ فىلما، من عدد الأفلام التى قام ببطولتها وتبلغ ٣٦ فىلما وكان يعتمد وجود صوت غنائى نسائى معه حتى ولو كان دورا ثانيا بعد دور البطلة، وصورت إحدى بطلات أفلامه من غير المطربات وهى مديحة يسرى معه فى أحد الأفلام التى ظهرها معا فيها ديالوجا لم تغن فيه مديحه وغنت بدلا منها سعاد مكاوى واكتفت مديحه بالصورة السينمائية. وحمل دويتو «شحات الغرام» مع ليلى مراد فى فىلم «ورد الغرام» أجمل معانى الحب وأخفها ظلا وأظهر فيه تناغما واضحا ونبرات مدروسة وعلاقة جميلة بين الصوتين الرجالى والنسائى، وكما وظف اللحن فى خدمة المعنى.

وقدمت ليلى مراد مع محمد فوزى دويتو «أنا مش فهماك» «برضك أحسن حلفتك بعينك وأنا ايدى فى ايدك لا تخبى انت على ولا اخبى أنا عليك يا الجنة يالنار».

وفى فىلم «فاعل خير» قدم محمد فوزى مع صباح دويتو:
هو: أنا عاوز مثلا.. وبقول مثلا.. وشخص مثلا.. كذا مثلا.. لو مثلا.. كان قلبك خالى.
هى: مثلا.

هو: مثلا وشخص مثلا، كذا مثلا.. لو مثلا قلبه كمان زيك خالى..
وكذلك غنت صباح مع فوزى ومن ألحانه ديالوجات «آه يا حبيبى منك» «انت حبيت؟ أيو حبيت» «شاغلته بعين» «حبيت الليل وكرهت الليل».

وغنت نور الهدى مع ديالوجين هما «أنا مش حلوة..» و«تعالى أقولك كلمة هناك».
وغنى محمد فوزى تابلوهات مع فائزة أحمد ونازك هى «النبع» «مين قالك حب يا مسكين» و«قلبنى اللى انت ناسيه» أما شادية فقد غنى معها دويتو «متهميالى» فى فىلم «الروح والجسد».
ولحن محمد فوزى ثنائيات شارك فيه بالغناء ثلاثة أصوات. ومن ألحانه فى هذا المجال «الحب له أيام» الذى غناه مع شادية وإسماعيل يس و«الفراخ» وغناه مع ليلى مراد وإسماعيل يس، و«قالوا فىن الجمال». الذى غناه مع نعيمة عاكف وسليمان نجيب.

وأبدع منير مراد فى تلحين الديالوجات، فلحن لعبد الحليم حافظ وشادية ديالوجات «إحنا كنا فىن» فى فىلم «دليلة» و«تعالى أقولك.. حثقول ايه» فى فىلم «لحن الوفاء» و«حاجة غريبة» فى فىلم «معبودة الجماهير» كما شاركته شادية فى أكثر من ديالوج وتريالوج- وهو قالب يغنى فيه ٣ أصوات وذلك قى فيلمهما «إنت حبيبى» كما لحن ديالوج «سوق على مهلك» لشادية وكمال الشناوى.

ويتلون لحن الديالوج بلون الحوار، فيمكنه أن يكون ساخرا، أو ضاحكا أن يناقش موضوعا اجتماعيا حادا، كما يمكن أن يكون رومانسيا عاطفيا.

لحن تعبيرى.. حاجة غريبة

من الديالوجات الرومانسية فى الغناء العربى ديالوج «حاجة غريبة» الذى كتب كلماته حسين السيد وهو قدير فى كتابة الأغانى التى تقدم حدثا إيجابيا ينمو. ولحنه منير مراد ليغنيه عبد الحليم حافظ وشادية.

المناخ الموسيقى لهذا الديالوج يصور الطبيعة الرومانسية فالمقدمة الموسيقية تبدأ رقيقة حية. وكذلك جاء الغناء رومانسى، إذ يبدأ بقضضة بين الحبيبين تنتهى بسؤال أنت عارف ليه؟ والجواب «قولى إنت ليه؟» لتقرر هى «علشان احنا مع بعضينا».

ويضع الملحن منير مراد الآلات الموسيقية فى خدمة المعنى الذى أراده مؤلف الديالوج. فيكثر العزف بأصابع العازف على آلة الكمان Pizz والجمل الموسيقية قصيرة جميلة، بين الانسيابية والإيقاعية والشرح الذى تضمنته الكلمات للطبيعة والقمر والنجوم كلها مسموعة بوضوح.

لحن تعبيرى.. الشيطان

وبرع سيد درويش فى مسرحية فى السرد الغنائى فى تقديم أحداث متصاعدة متنامية مما شكل حدوده أو قصة قصيرة أو موقف والمثال الواضح لذلك هو لحنه «الشياطين» فى مسرحية «الباروكة» ولحن «الجيش رجع م الحرب بالنصر المبين»، فى مسرحية «شهر زاد».

والحدثان شغلا مساحة كبيرة من الكلمات، لكن الملحن سيطر على الموقف حتى لا يتسرب الملل إلى قلب المتفرج، وذلك بالصدق فى السرد وحيوية الأشكال الإيقاعية وتنوعها.

بدأ لحن «الشيطان» على إيقاع الفوكس النشط، ثم تغير إلى إيقاع حر يترجم الكلمات «كان من عينهم يا ساتر» إلى أن وصل لفقرة. فقرا. «هيه تغنيهم» فتغير الإيقاع مرة أخرى إلى «الصعيدى» إلى إيقاع الفالس الغربى فى جملة «دى حكاية تاريخية».. وفى النهاية توقف الإيقاع كلية من قفلة مسرحية تعد فى الألحان المسرحية ضرورة منطقية.

وفى تابلوه «الجيش رجع» يغنى الجنود على إيقاع المارش العسكرى، ويعد مقدمة موسيقية صغيرة جدا، كما كان يفعل سيد درويش فى كل ألحانه المسرحية، وتطلب الأميرة من قائدهم الباشا سنجقदार أن يحكى لها ما حدث فى المعركة، فيبدأ فى السرد الغنائى «أول ما رحنا

بالعساكر من هنا. واخذين معانا أكلنا مع شربنا.. عشان ما أرضيكي وأرضي ربنا .. ساعة
عساكرهم ما شافوا وشنا هاما .. هاما لقينا سنجقهم جرى.. كمل بقى يا عسكرى.
ويواصل العسكرى سرد ما حدث بعد أن تغير الإيقاع إلى سماعى دارج، «أول ما شفت
المسألة.. مارضتش أضرب قنبلة» ويعود الإيقاع إلى «الفوكس» النشيط «قلت يا واد إيه العمل. ما
يسعفش إلا الحيل.. اطبخ لهم طبخة سطل..»
ويعود الكورال للغناء على إيقاع المارش العسكرى الذى بدأ التابلوه «الجيش رجع م الحرب
بالنصر المبين».

وانتقل أسلوب السرد الغنائى إلى أغنياتنا فلحن محمد عبد الوهاب قصيدتى «أيظن» شعر نزار
قبانى و«لا تكذبى» شعر كامل الشناوى، و«فاتت جنبنا» و«ساكن قصادى» وهما من تأليف حسين
السيد وتلحين محمد عبد الوهاب. كما لحن لعبد الحليم حافظ أوبريت «ذكريات» بأسلوب السرد
اللحنى. كما لحن لعبد الحليم حافظ أوبريت «ذكريات» بأسلوب السرد اللحنى.

لحن تعبيرى.. ساكن قصادى

تبدأ أحداث «ساكن قصادى» منذ زمن بداية أحداثها عندما أحبت الفتاة جارها ثم تسرد
كيف كانت تتبع خطاه وتحلم بيوم يتقدم فيه لخطبتها، وتصف الأغنية يوم سماع المفاجأة .
فتمهد للموقف بالتفصيل وتواصل السرد لنعرف أنها ذهبت لمكان «الفرح» ورأت أملها يتحطم
أمام أعينها فتعود والدموع فى عينيها.

قسم محمد عبد الوهاب اللحن إلى كوبليهاات حسب المواقف الدرامية التى سردها المؤلف
حسين السيد، وساق إلينا مقدمة موسيقية معبرة «أدليب» ثم لحن المذهب بأسلوب تعبيرى صور
فيه مراقبة الحبيب لمن تحب.

ولأن المؤلف قد وصف كل الأحداث تفصيلا وغاص فى حالة الفتاة النفسية، فالكلمات جاءت
كثيرة، وقد تحايل عليها الملحن بتنويع الأشكال اللحنية من حيث الطبقة المستعملة وأشكال
الإيقاعات فضلا عن نهاية المقطعين الأول والثانى.

وأضاف محمد عبد الوهاب فى لحنه لشكل السرد الذى ابتدعه سيد درويش فى مسرحه،
أسلوب التعبير بالموسيقى البحتة عن المناخ العام للكلمات فكما صور بداية الأحداث بالموسيقى صور
أيضا معانى الكلمات، فاستمعنا إلى موسيقى رقة حزينة قبل أن تكتشف الفتاة المفاجأة المرة.
وأكثر محمد عبد الوهاب من ألحانه التعبيرية فى قصيدتى «أيظن» و«لا تكذبى» أما الجماليات
القى غلف به لحن القصيدتين فهو الترتيل الغنائى وهو الأسلوب الذى ترتل به القرآن الكريم
استخدمه عبد الوهاب فى التلحين.

وعادت أغنية السرد مرة أخرى فى ألحان محمد عبد الوهاب فى أغنية «فاتت جنبنا» تأليف حسين السيد غناء عبد الحليم حافظ، وقد ساد فى اللحن مناخ خفة الظل الذى ترسمه الكلمات.. والنهائية السعيدة.

وعلى رغم أن رياض السنباطى موسيقار الرومانسية فقد جاء لحنه «عايز جواباتك» لفجاح سلام تعبيري خالص إلا من لمسات شجن فى بعض مقاطعه إلى جانب اللزمات الموسيقية. فى مذهب الأغنية التى كتبها حسين السيد صاحب الرصيد الكبير فى أغانى الحركة والدراما بأشكالها، لحن السنباطى «عايز جواباتك؟» فى صيغة استفهام، «يعنى افترقنا خلاص؟!» استفهام استنكارى «عايز أيامك؟» سؤال.. «يعنى انتهيينا خلاص» استفهام استنكارى ويلجأ السنباطى للسرد الغنائى «طويت صحايف عمرى معاك وبيايدى لمتهم.. وف رعشة القلب اللى هواك.. وقع جواب منهم».

وفى مطلع الكوبليه الأول يعود السنباطى للتعبير فى شكل السرد الغنائى «سطين والثالث.. ودموعى انسابت».

ويصف أحاسيس الألم «أكثر ما هيه دموع ألم.. كانت أسف ودموع ندم».

أما التطريب الكلاسيكى الذى يجيد السنباطى صنعه فقد اختار له بداية الكوبليه الثانى «القصور اللى كلامك كان بانيتها.. واللى كل جواب فرش لى ركن فيها» ويخلص من ذلك إلى التعبير مرة أخرى فى كل ده كان حب؟ (استفهام) وللا كنت بتسلى ايديك (استفهام استنكارى) مش كتبتة بقلب؟ (استفهام) وللا حد كان غاصب عليك؟ (استفهام استنكارى) ويستمر التعبير الغنائى إلى نهاية الأغنية ويصل إلى درجة عالية من الوضوح فى آخر الأغنية «عايز جواباتك؟ خدهم خلصنى منهم».. ثم التمسك بالجوابات.. «لا.. دول من حقى مش حبيعتهمك.. حقراهم تانى.. وحقابلك فيهم.. لفضلت أحبك.. لكرهتك بيهم.. عايز جواباتك؟! يعنى انتهيينا خلاص؟ خلاص؟ خلاص؟ خلاص؟».

هى ملحمة صغيرة جميلة المعنى وهى تطبيق نموذجى لأسلوب التعبير فى التلحين العربى للأغانى.

لحن تعبيري.. بقى عايز تنسانى

وعلى نفس المنهج سار فريد الأطرش فى تلحينه لأغنية «بقى عايز تنسانى» الذى غناها من تأليف عبد العزيز سلام وغنتها أيضا سعاد محمد.

الإيقاع العام والمناخ اللحني للأغنية يصور الأسى والألم الذي شعر به المطرب. لأن الحبيب على وشك الهجران. فالمقدمة الموسيقية بطيئة نسبيا لكنها تمهد لغناء المذهب. ويستخدم الملحن نفس النوت الموسيقية في المقدمة والمذهب.

في مذهب الأغنية التزم فريد الأطرش بالتعبير المباشر عن الكلمات «بقي عايز تنساني؟» جملة استفهامية استنكارية.. «وتزود حرمانى» ملحق بالسؤال «طب أنسى» «وأنا هنسى» رد على السؤال الذي ألقته الأغنية، ثم يعلن قرارا حاد اللهجة «أنا مش حرجعلك تانى».

وبعد موسيقى اللزمة وهى تكرار للمقدمة الموسيقية يعود اللحن للسؤال لكن هذه المرة فيه ضعف واسترحام «إيه بس اللي عملته؟ إيه بس اللي جانيته؟» ثم جملة تقريرية «دا القلب الى انت ملكته فاكرك وانت نسيته» لكن كلمة «فاكرك» تم تلحينها مرتين المرة الثانية جاءت ضمن سياق الجملة التعبيرية، أما المرة الأولى فكانت خارج معنى الجملة فى شكل سؤال بلا أداة استفهام. وتأتى كلمة «يا ظالم» وكلمة «يا جاني» كمعنى قوتين تعلم تماسك المحب والتغلب على ضعفه أمام الحبيب، وفى الناحية اللحنية، لكسر الإيقاع الرتيب البطيء ثم السؤال مرة أخرى «بقي عايز تنساني» ملحق مغاير لما ساقه لنفس الكلمات فى بداية المذهب، ثم إن له وظيفة أخرى هى إعادة اللحن للتسليمه أو المرجع فى مذهب الأغنية.

ويسوق الملحن «لازمة» جديدة على إيقاع «المقسوم» الحى ليكسر رتابة الإيقاع الذى يعود له فى بداية غناء الكوبليه الثانى «طمعتك بحنانى» وسرعان ما يعود للتعبير فى «أتاريك قاسى وغادر وبتنسى ومش قادر» أما نهاية الجملة فقد جاءت كلاسيكية فى شكل جزء فى موال «أيامى ولياليك» قبل أن يعود للتسليمه أو المرجع مرة أخرى.

ولحسن بليغ حمدى المقطع الأول من أغنية «حب ايه اللي انت جاي تقول عليه» التى كتبها عبد الوهاب محمد وغنتها أم كلثوم فى أول لقاء فنى بينهما بأسلوب تعبيرى خالص «حب إيه اللي انت جاي تقول عليه؟! أنت عارف قبله معنى الحب ايه؟! لما تتكلم عليه».. وجاء اللحن فى صيغة سؤال استنكارى معبر.

ولحن بليغ حمدى أيضا مدخل. أغنية «أنساك» بنفس الأسلوب وقد كان بليغ متأثرا فى بداية التعامل الفنى بينه وبين أم كلثوم بالحنان زكريا أحمد الرومانسية التعبيرية ذات الإيقاع الهادئ الواثق، لحن بليغ كلمات مأمون الشناوى «أنساك» «دا كلام؟!.. أنساك يا سلام!.. أهو دا اللي مش ممكن أبدا، ولا أفكر فيه أبدا.. دا مستحيل.. قلبى يميل.. يحب يوم غيرك أبدا.. أهو ده اللي مش ممكن أبدا..»

أما كمال الطويل قد أكثر من الألحان التعبيرية للأغاني ويظهر هذا الأسلوب في أغانيه «في يوم في شهر في سنة» «راح» «بتلوموني ليه» «بلاش العتاب» والأغنية الوطنية «حكاية شعب» وصور المناخ المناسب في أغنيات سعاد حسنى «بانو بانو» «ياواد يا ثقيل» «بمبى» وغيرها. ولحن منير مراد أغنية عبد الحليم حافظ «بأمر الحب» بلحن يظهر فيه التعبير أيضا. والأغنيات التربوية والموجهة تتنوع أساليب تلحينها، وقد استخدم محمد فوزى الأسلوب التعبيري في تلحين أغنية الأطفال «ماما زمانها جاية» التي صورها للتليفزيون من تأليف حسين السيد.

بعد المقدمة «ماما زمانها جاية جاية بعد شويه جايبه لعب وحاجات» وهي مقدمة ليست تعبيرية إنما هي بسيطة أراد بها ما يلتفت انتباه الطفل إليه، ثم يغنى له بتمثيل غنائي أى تعبيرى «عارف الواد اللي اسمه عادل جه الدكتور وعمل ايه؟...» وهي جملة استفهامية، أتبعها بهمهمة تفيد السؤال.. ثم لحن «راح مديله حقنة كبيرة»، مصورا أكبر حقنة بالأداء التمثيلي، وسأل الطفل مرة أخرى «عارف اداله الحقنه دى ليه؟...» وجاءت الجملة التقديرية «ما بيشرش اللبن الصبح وكل اخواته ضحكوا عليه...».

وتكرر اللحن في المقطع الثانى فى الأغنية التى تعتبر الأغنية الثانية من غناء وألحان محمد فوزى كأول مطرب محترف يغنى للأطفال «كانت المرة الأولى عندما غنى» ذهب الليل، وطلع الفجر والعصفور صو صو فى فيلمه «معجزة السماء» ١٩٥٦ لكن لحنها جاء بأسلوب آخر.

أغاني الأمر الواقع

كانت موسيقى سيد درويش مثقفة وكان هو فنانا عبقريا استشعر الواقع حوله وقدم صورا صادقة له في شكل تابلوهات عن الطوائف المصرية، وقد جاءت ألحان هذه التابلوهات تصويرا معبرا عن كل طائفة لا مجرد نغمات جمعتها من أفواه الناس إنما هي موسيقى متجددة، وتفاعل مع كل طائفة فنقلت ألحانه حالات وجدانية وصورا ترى بالعين وتسمعها الآذان والقلوب.

إنها أغاني الأمر الواقع التي لاحظت الحياة وما يدور فيها حولنا وسجلته بألحان استقاها الملحن مادة وموضوعا من حياة الناس بمرها وحلوها والمر فيها أكثر وأكثر.

لحن سيد درويش «الأدبائية» «البرابرة» «الشيالين» «السعاه» «العربجية» «الفايطجية» «الموظفين» «العجر» «الكمسارية» «المخدمين» «الفقهاء» «الجزارين» واستسلم صورة الفلاحة التي تستيقظ من نومها فجرا «لتمجن» ولحن الشعب «سالة يا سلامة رحنا وجينا بالسلامة» بلحنها الفولكلورى.

لحن واقعى.. سالة يا سلامة

يبدأ اللحن بالجملة الشعبية «سالة يا سلامة رحنا وجينا بالسلامة» فى أداء عمالى ذلك أن الغناء فيها كان موجها للصانع. والعامل وحب الوطن.

فى ألحان سيد درويش الواقعية، كما هو فى ألحانه المسرحية، تتوازى اللزمات الموسيقية لتفسح المجال أمام التعبير الجماعى عن المعانى. فتأتى أعماله الغنائية كأنها خطبة وطنية متدفقة المعانى لا مجال فيها لالتقاط الأنفاس وهى الوظيفة التى تقوم بها اللزمات الموسيقية بين الكلمات أو المقاطع.

لحن «سالة يا سلامة» بدأه بالغناء الجماعى ثم لحن لزمة قصيرة جدا هو «كبارى» تفصل بين المقاطع، واكتفى بها على طول اللحن.

ولعل الوطنية التى يمثلها هذا اللحن إنما هى فى جرأة تلحين كلمات ومعانٍ وطنية جريئة فى حماس صادق فالمقطع الأول يعلن أن بلدنا أحسن من أوروبا وأمريكا، والثانى عن الحرب التى ألقت بنا فيها السلطة ولا ناقة لنا فيها ولا جمل، والثالث يعلن أن العامل المصرى عملة نادرة فى العالم كله.. والرابع يقدم فكره شعبية، ومصرية أيضا تؤمن إلى أبعد الحدود بأن الله هو الرازق وعادة مصرية جميلة هى الكرم والفنجرة.

واللحن موحد فى المقاطع الأربعة يغلب عليه صفة التعبير عن المعنى، وعلى رغم خلو الكلمات من التنوع النغمى فى تراكيب جمل اللهجة المصرية هنا. فلا أسئلة، ولا أجوبة. ولا حوار، أو مفاوضات غنائية إنما هى جمل تقريرية تصف ما يؤمن به المؤلف بديع خيرى وسيد درويش الملحن.

وكان سيد درويش قد خيب ظن النقاد والمثقفين عندما لحن أوبريت «شهر زاد» بالحنانه الحماسية متأثرا ببيئته لا بأسلوب «فاجنر» فى ألحانه الحماسية كما توقعوا وجاءت ألحانا واقعية مصرية.

وبرع زكريا أحمد فى تقديم كل ألوان الغناء العربى، ومنه أغانى الأمر الواقع الذى ظهر فى أعمال كثيرة من ألحانه وتأليف بيرم التونسى، ومنها أغنية «حتجنن يا ريت ياخونا ما رحتش لندن وللا باريز دى بلاد تمدين ونضافه وذوق ولطافه.. دى حاجة تغيظه».

تتلذذ الشيخ سيد مكاوى على يد سيد درويش وزكريا أحمد معا وقدم بعض الألحان لأغانى الأمر الواقع التى تصور فى ألحانها وأفكارها وطريقة النطق فيها، الحارة القاهرية فى النصف الأول من القرن العشرين عندما كانت الحارة المصرية مسرحا طبيعيا لنداءات الباعة الجائلين، وأغانى الفولكلور فى كل المناسبات الدينية والاجتماعية، وساهمت نشأته الطبيعية مع مقرئى الراتب، الذين يتلون القرآن الكريم بشكل منتظم فى البيوت، واندماجه مع طبقة «الفقهاء» فى صنع لهجة لحنية وغنائية خاصة به، لاقت هوى عند كل المصريين لأنها تذكرهم بالحارة المصرية الأصيلة قبل أن تنجح أسباب كثيرة فى محو بعض عاداتها وتقاليدها الجميلة.

ولعل أوبريت «الليلة الكبيرة» التى كتبها صلاح جاهين ولحنها سيد مكاوى وشارك فى أدائها مع أصوات كثيرة، وكلها التزمت بلهجته الشعبية فى الأداء واللحن، نموذجا لغناء الأمر الواقع الذى تنقل صورة صادقة للحارة المصرية، وتنقل صورا لما يحدث فى الموالد من فنون وسلوك اجتماعى خاص بالمصريين، وتعكس مرحهم وخفة الظل فيهم.

و«مسحراتى» سيد مكاوى مع الشاعر فؤاد حداد من أغانى الأمر الواقع، استرجع بها الملحن ثقافته وخبرته فى أداء الألحان الدينية الشعبية وأساليب فنانى الشارع المصرى خاصة فى ليالى الحسين وحى السيدة زينب رضى الله عنهما.

ويتضح أسلوب التعبير اللحنى بلهجة شعبية عند سيد مكاوى فى ألحانه للصور الإذاعية «سهرة فى الحسين» «دكان بقال» «الأميرة والحرايرى» وفى أغانى «يابو زعيزع» «عمك شنطح» «وزة بركات» «مين قالك تضرب تليفون» «يا راجل يا عجوز».

أما الشيخ إمام عيسى فكان يجمع في ألحانه بين صفة الفنان والخطيب السياسى والناقد الاجتماعى، ويقدم فنا واقعيا تعبيريا عن الظروف التى عاشها والبيئة من حوله، كان يربطه باليسار المصرى وحدة الهدف وهو الدفاع عن حقوق الفقراء والطبقات المطحونة ويرفض الظلم أما ما عدا ذلك من أفكارهم فلا علاقة له به، إنه وريث شرعى لسيد درويش فى اتجاهه الواقعى فى الغناء. وقد شاركه مشواره الفنى الشاعر أحمد فؤاد نجم ولحن أيضا أشعار لفؤاد قاعود ومن الصور الغنائية التى لحنها وغناها على عوده:

عن موضوع الفول واللحمة
صرح مصدر مسئول
أن الطيب اتقدم جدا
والدكتور محسن بيقول
إن الشعب المصرى خصوصا
من مصلحته يقرش فول
حيث الفول المصرى عموما
يجعل من بنى آدم غول
والبروتين الكامن طيبه
نادر زييه فى أيها فول
تاكل فخدة فى ربع زكية
والدكتور محسن مسئول
يديك طاقة وقوة عجيبة
تسمن جدا تبقى مهول
لحمة نباتى ولا فى الحاتى
تاكل قدره تعيش مسطول

□□□

ثم أضاف الدكتور محسن
ان اللحمة دى سُم أكيد
بتزود أوجاع المعده
وتعود على طولة الإيد

وتنيم بنى آدم أكثر
وتفرقع منه المواعيد
واللى يياكلوا اللحمه عموما
حيخشوا جهنم تأييد



يا دكتور محسن يا مزلط
يا مصدر يا غير مسئول
حيث إن انتوا عقل العالم
والعالم محتاج لعقول
ما رأى جنابك وجنابهم
فيه واحد مجنون بيقول
إحنا سييونا نموت باللحمه
وانتوا تعيشوا وتاكلوا الفول
ما رأيك يا سيد محسن
مش بالذمة كلام معقول؟!

ونموذج آخر من أغاني الواقع التى شارك فى تقديمها الشاعر أحمد فؤاد نجم والشيخ إمام
وهى «بقرة حاحا» والذى صاغها فى شكل شعبي يعتمد على اشتراك المجموعة فى الرد على
المغنى والذى نسمعه بين الشباب فى الشارع المصرى.

ناح النواح والنواحة
على بقرة حاحا النطاحة
والبقرة حلوب
حاحا
تحلب قنطار
حاحا
لكن مسلوب
حاحا
من أهل الدار

حاحا
والدار بصحاب
حاحا
وحداشر باب
حاحا
غير السراذيب
حاحا
وجحور الذيب
حاحا
وببيان الدار
حاحا
واقفين زنهارة

والنماذج الغنائية الواقعية كثيرة منها ما جاء بالرمز ومنها ما هو واضح وصريح. لكن اتسمت بالطابع الشعبى والأسلوب التعبيرى السهل الممتنع التى قدم الشيخ إمام منها الكثير مثل «مصر يا أمه باهيه» و«لبان دكر» «يا فلسطينية» «عطشان يا صبايا» «ساعة العصارى» «بحبك يا مصر» وغيرها من عشرات الأغانى التى قدمها الشيخ إمام وأحمد فؤاد نجم فى حفلات مصر وبعض البلاد العربية وفى فرنسا أيضا.

إنها أغنيات تعتمد على الصدق فى تصوير أحاسيس واقعية ومعظمها تعد من أغانى الواقع المر المؤلم يركز الفنان على نقلها قاصدا تذكير الحكام والحاكمين بأوضاع سلبية، لعلهم يجدون لها العلاج.

أغانى الأمر الواقع هى رؤية نقدية لهذا الواقع يقدمها فنان واعى مثقف ملتحم بالأغلبية فى مجتمعه معبرا عنهم.

الأسلوب التعبيري فى التلحين العربى

الأسلوب التعبيرى يعنى فى مجال الفنون التشكيلية هو الإفصاح بلغة الأشكال والألوان والأحجام والأضواء والظلال، عن قيمة فنية يحس بها الفنان ويريد أن ينتقل من خلالها مشاعره إلى الآخرين، أما الإفصاح بلغة تلقائية نظرية فهى وسيلة ساذجة وامتداد لما يرسمه الأطفال وإن جاء ذلك بمهارات أكثر دقة، وهى أقرب إلى الفن الشعبى.

ظهرت الموضوعية فى الموسيقى عندما بحث الفنان عن وسيلة للخروج عن الذاتية فى المذهب الرومانسى لعواطفها وانفعالاتها، على أن يتم التأليف الموسيقى بدون السماح لأية عاطفة شخصية أو انفعال ذاتى فى التدخل فى عملية الخلق الفنى، فالموسيقى مجرد مادة صوتية ينظمها المؤلف حسب دراسته وقدراته الفنية والموضوعية المطلقة فى الفن مستحيلة ولا يمكن فصل شخصية المبدع عن عملية الإبداع.

تتميز التعبيرية فى الموسيقى بصدق التعبير وعنفه مع تجنب الزخرف والتنميق الواعى وسبيلها فى ذلك هو كشف الستار المنفعل عن خبايا اللاشعور وإطلاق الفنان للعواطف والانفعالات المكبوتة لتتجسد فى العمل الفنى دون التقيد بالقواعد التقليدية للتأليف الموسيقى.

أما الأدب الواقعى فيقوم على ملاحظة الواقع وتسجيله لا على صور الخيال وتهويله وهو بذلك يتعارض مع الأدب الرومانسى.

ويرى بعض النقاد أن الأدب الواقعى يستقى مادته وموضوعاته من حياة الناس ومشاكلهم وهو بذلك يتعارض مع أدب الأبراج العاجية أى أدب أرسطراطية الفكر والخيال والذى يناقش معضلات ميتافيزيقية أو تعرض أحداثا وبطولات تاريخية تستقيها من بطون الكتب بدلا من ان تحاول قراءة كتاب الواقع المنشور أمامنا وحل طلاسه.

ويرى الاشتراكيون أن الأدب الواقعى هو تناول مشكلات المجتمع ومظاهر اليأس والفاقة التى ترزح تحتها طبقات الشعب العاملة.

والواقعية فلسفة خاصة فى فهم الحياة والأحياء وتفسير هذه الفلسفة وهى وجهة نظر خاصة ترى الحياة من خلال منظار أسود وترى أن الشر هو الأصل فيها وأن التشاؤم والحذر هما الأجدر بين البشر لا المثالية والتفاؤل.

والواقعية فى السينما هى الالتحام بالواقع والناس، والفنان فيها يجب أن يتسلح برؤية نقدية لهذا الواقع. ومن أبرز رواد هذا اللون فى السينما المصرية المخرج صلاح أبو سيف الذى بدأ عمله مع مخرج الواقعية الأول كمال سليم ١٩٣٩ ثم قدم ٤٠ فيلما تعتبر هى الواقعية ذاتها، وتميزت

بالتركيز على المضمون الإنساني والمعالجة النابعة من الصدق في التعبير عن المضمون الواقعي دون إقحام حلول جاهزة أو منفصلة عن سياق الأحداث.

وإذا كانت الأفلام الواقعية تمثل مرحلة النضج للسينما العربية ووداع المراهقة السينمائية التي استمرت منذ نشأتها حتى الخمسينات من القرن العشرين، فإن أسلوب التلحين عند سيد درويش يمثل قمة النضج الفني في الغناء العربي وقد ابتدعه وصار من بعده أسلوبا أساسيا لكل من يسعى لتقديم فن صادق في مجال الغناء وتقدم بناءا للسليبيات في المجتمع.

والغناء الواقعي الذي قدمه سيد درويش ومن بعده سيد مكاوي والشيخ إمام عيسى، تناول مشكلات كل في عصره وجسد مظاهر الخلل فيه ووصف مظاهر البؤس والفاقة التي تعيش تحتها الطبقات الدنيا من الشعب، من هنا كانت علاقة كل منهم بأصحاب الاتجاه الاشتراكي قوية ومتينة، ولأن هذا المذهب لم يكن قد تبلور وانتشر في العالم في حياة سيد درويش فإن البعض يرى في سيد درويش رائدا من رواد المذهب الاشتراكي في منطقة الشرق الأوسط.

وبعيدا عن المذاهب السياسية فإن سيد درويش يمكن اعتباره المصلح الاجتماعي الذي استعرض بصدق وإخلاص وجراحة مشكلات كثيرة كان يعيش فيها مجتمعه وقد تكون بعض هذه المشكلات مازلنا نعاني منها.

ويحتاج الغناء التعبيري مؤلفا أو شاعرا قادرا على صياغة الحدث أو الحدوثة أو الحكاية أو القصة أو حتى الإحساس في قالب درامي أحداثه إيجابية الحركة، لتضع الدراما الغنائية أو الغناء الدرامي، وقد كتب بديع خيري وبيرم التونسي وسيد درويش معظم أعماله التعبيرية، أما محمد عبد الوهاب فقد استفاد من كتابات الشاعر الغنائي حسين السيد.

والألحان التعبيرية والواقعية يقدمها ملحن يتمتع بدرجة كبيرة لفهم لغة الناس التي يلحن من أجلهم، ويدرك أنواع الجمل التي تتركب منها هذه اللغة، فالجملة الاستفهامية غير التقريرية والسخرية التهمك تكسب الألحان التعبير الصادق الشعبي، والتعبير عن المعاني في اللغة هي هدف الملحن في الأسلوب التعبيري أما جماليات الغناء فلا يجب أن يعلو صوتها على صوت المعاني المراد توصيلها، ويكفي منها القدر الذي يضمن للتأليف الفني أن يكون ضمن ألوان الغناء وليس مجرد خطابه أو إلقاء تمثيلي.

وأخيرا فإن الملحن الذي يقدم أغنيات الأمر الواقع ويلتزم بأسلوب التعبير هو فنان صاحب رؤية نقدية للواقع الذي يعيشه، أما الأغاني التعبيرية فمعظمها يعتبر لونا من المفاوضات الغنائية يقل أو يكثر فيها المتحاورون حول موضوع محدد عاطفي أو اجتماعي أو وطني تبقى فيه البطولة لفن الحوار أو خد وهات، أو قاللي وقلت له، ينتهي الأمر فيها حسب قدرات المتفاوضين التي يحددها المؤلف.

نماذج لأسلوب
التلحين التعبيري

«وحدوه»

تأليف : بديع خيرى - تلحين : سيد درويش
غناء : ست الدار والجموعة

فـلاح : وحدوه

فلاحه : جدمى ورا منى

فـلاح : اثنين أوّه

فلاحات : هिला ليصا هिला ليصا

فـلاح : ثلاثة أوّه

فلاحات : عوافيه يابو حفتى

فـلاح : يعافيك يا خالتى نفيسه

(يسمع صوت ست الدار قادمة ووراءها صبي وغنم وكلب)

ست الدار : وله يا نجاتى. فتح عينك على غنماتى

الصبى : أهما مفتوحين

فـلاح : أربعة أوّه

ست الدار : شوف كام نعجة

الصبى : دهدى.. راحوا فين الباقية

ست الدار : طول ما هو ورا خالتك الحاجه

ما ميش أغا وقعتها طين

هات يا عزائم

هات يا كرايم

الصبى : أتارى بهائم عبد الدايم راحوا رشوه رخرين

فـلاح : خمسة أوّه

فلاحه : هـ هـ هـ
 فلاح : يا خرابي
 فلاحه : يوه هتزحلق
 فلاح : يا ه ياه ياه
 أنا سقت عليكو سيدى الامبابي
 بلاش اللآى والإيه والآه
 (يدخل فلاحون يحملون أدوات فلاحه)
 فلاحون : ما بقاش فاضل
 نغرق واصل
 غير قراطين
 من جبلى الفاصل
 حدا وابوا الطحين
 فلاح : الحمد لله وخلصنا (ينتهى من العمل بالشادوف) *
 فلاحات : اقعد بالعافية.. ماشين
 فلاح : وانتى مع السلامه يا حُسنه
 يللا يا حتة من المصارين
 ست الدار : فوت بنا غادى
 من اليامه دى (صوت كلب)
 يا فيدو حوّد ع اليمين
 الجميع : انضر يا بوى النجف الأصلى النبى أحسن ع النساوين
 الفلاحه من دول بميه
 من الكخيات المتنفخين
 قال ييتغالبوا
 عما يعاييو
 علشان مش متقمطين
 ولا هماش عارفين
 هو تلفنا

وخلانا شفنا
غلب الغلب
غير التعدين
فوقوا يا مصريين
فوقوا يا مصريين
فوقوا يا مصريين
(يخرج الجميع)

وحدوه (٣)

خيزف نف مت ال بكت تكخرت غو به مي لب در من حة لا قل لي



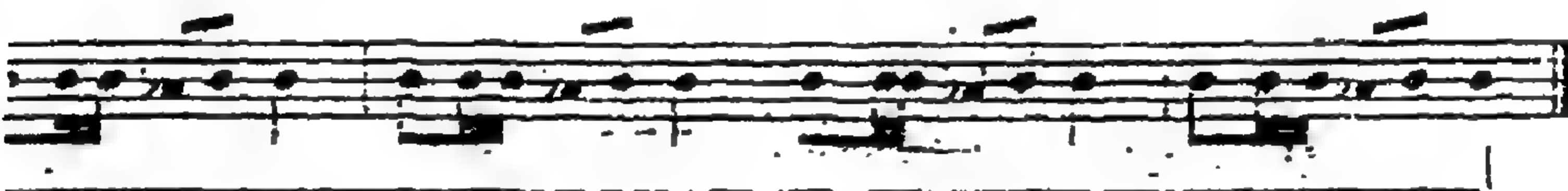
فيز عمره ناز صين م في مت موش نس - خ يو عي سي هم يو عز وت فت



ين ريمعن يا جو نو ديين تم روت غوب غل بن عز نا شفن لا خل نو لفت ز هو



ين ريمعن يا جو نو ين ريمعن يا جو نو ين ريمعن يا جو نو ين ريمعن يا جو نو



وحدوہ (۲)

[illegible]

حين خاطب يورويح مل فاش لم تب خفدي غير مل وا زق نم مل فاش فاش


ت و ن ف ب م ث بة علف بل نوع ق ا فا لغريخ و لاد قود حمد في

The first line of musical notation is written on a single staff with a treble clef. It begins with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The melody consists of a series of eighth and quarter notes, with some rests. Below the staff, there are four vertical lines indicating the placement of the lyrics: 'ت', 'و', 'ن', 'ف' under the first measure, 'ب', 'م', 'ث', 'ب' under the second measure, 'ة', 'ع', 'ل', 'ف' under the third measure, and 'ب', 'ل', 'ن', 'و', 'ع', 'ق', 'ا' under the fourth measure.

تأب صوت رن سام قد تم حثي لاي نة عن واحة لا شعورم

The first line of musical notation is written on a single staff with a treble clef. It begins with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The melody consists of a series of eighth and quarter notes, with some measures containing beamed eighth notes. The lyrics are written above the staff, and the notes are aligned with the syllables of the text.

مین یا علی دودجو یا
دی ها فاج لیل م دی ها

وین من غن لدی ز فی لی
اص قل جت ان یوم یا ضریق

وحدوة (١)

مقدمة

لا دود تو قلب تي مفرأ ومود جد ود نو وحد

له نتر خل يا ديفي عدي تر حفيو يا فين راع ود نو لا ت حفيو لي حفيو

لك عر نغ فت تر خاف باله

وه عود تر حين تو عود مه عودا تر ما نغ تر عود

ه حاج لك خل راو عود مائل فين يا قل في حور دي ديه جه نغ كملشوف

ب روي تا أ هم - را لذي هنت هم زاعيا فت ن - ظو ها عت ج و غاشي مود

ن ريه - روح - وه - وش حور را - هم - تا - شيب - عه - هم - فا

كوني عت سق تا أ ياد ياد ياد لقي زح كملت بود بي را خيه وه سو خص

دويتو على قد الليل
تأليف بديع خيرى - تلحين سيد درويش
من أوبريت العشرة الطيبة

سيف الدين:

على قد الليل ما يطول مسترضى بسهرى ونوحى
ف حبك ياللى من أول ما أشوفك تترد روحى
سنين وإيام دايب فيكى بزمـارتى أصحابيكى
طول ما نا وانتى فى الدنيا دى أفوت أهلى وأجـدادى
واروح على فين وانتى قصادى

نزهة: يا ترى يا ربى دا هوه وللا لأه.. حبوبى

سيف:

يا عين الحبوب من جوّه يا سبب وعدى ومكتوبى
يا كتاكيتـها هى: يا ننوسه
يا قـطـاقـيطـها هى: يا حننوسه
دنا م النجمة فى استنظارك هى: أدينى نازله
أما نهارك أبيض من طبق القشـطه

نزهة: أوعى يكون حد شايف طيفى

سيف: حطى فى بطنك بطيخة صيفى

مهجتى فى إيديكى أنا فى عرضك خـليها يا روحى أمانة عندك

نزهة: يوه يا دين النبى تنك سارج منا لسه مقابـلاك امبارح

ما تفكرنـيش أما دى حقه كانت ليلة فى غاية الرقة

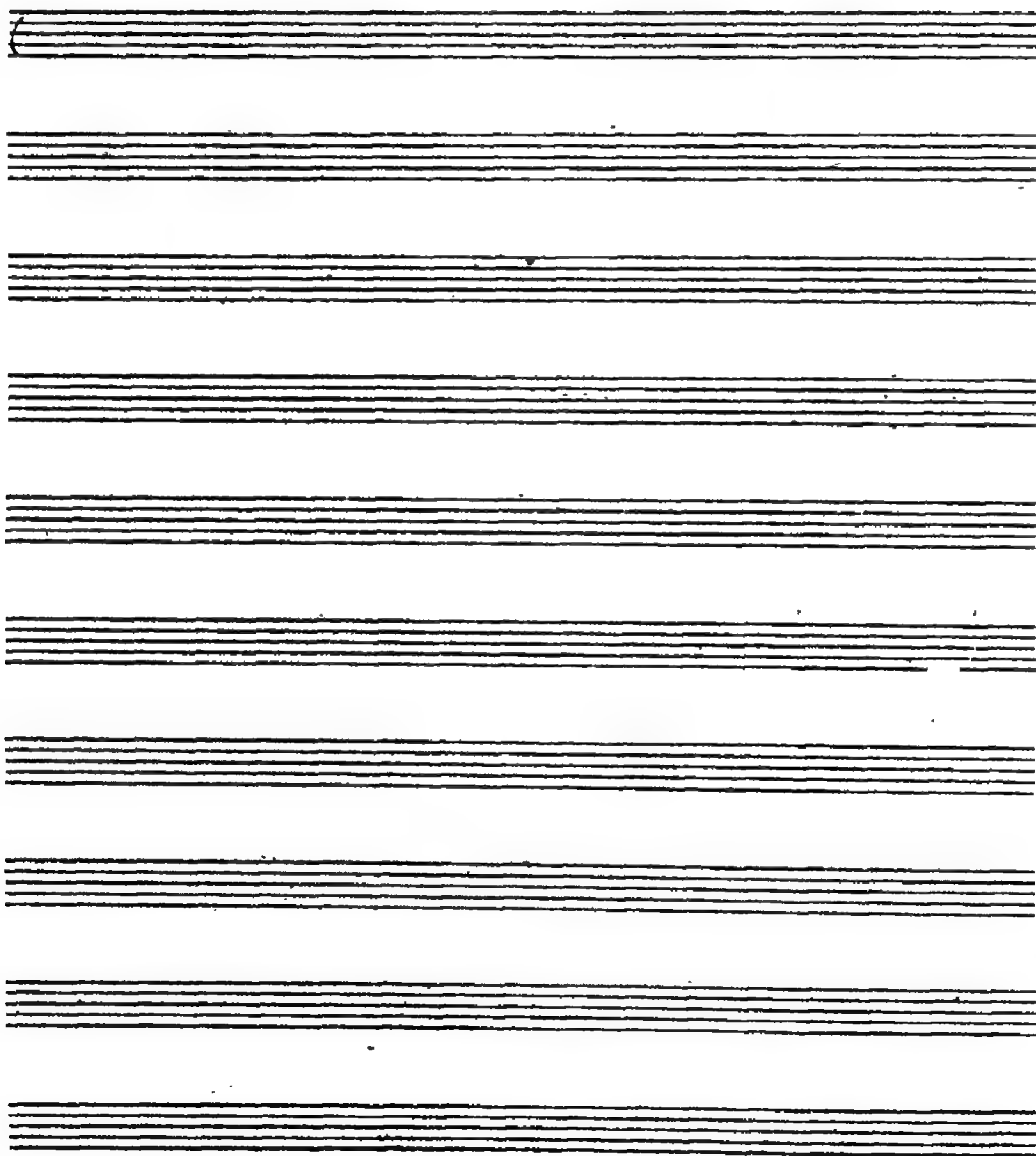
نزهة: فـاكر وانا حاظه إيديه فى بطاطك قبلى الترعة

على غفلة وملت عليه ماقدرتش أقولك إوعى

سيف: قمت أنا بصيت يمين وشمال ساعة ما لقيت مافيش عزال

طبل طبلى وزمر زمري وعقلى شت وعنها ودوغرى خدت لى بوسه لكن صنعه
 نزهه: من يومها عربت الآخر أنك مستعبط ساهى
 ايش قوله المثل الساير يا ما تحت الساهى دواهى
 سيف: عليها عيون ما تلتقهاش على بنى آدمين يا كده يا بلاش
 نزهه: أما قوامها صنعة بدقه
 دنا متبرجل يا حدقه
 يا حلاوتها يا ننوسها
 يا كتاكيتها يا حنتوسها
 قربى ليه. كمان شويه، وكمان شويه
 مهجتي فى إيديكى أنا ف عرضك
 خليها يا روحى أمانة عندك
 نزهه: يوه يا دين النبى تنك سارج
 مش لسه مقابلاك امبارح
 يا سلام يا سلام
 سيف: أما دى حقه كانت ليلة فى غاية الرقه.

على قد الليل (٦)



على قد الليل (٥)

Handwritten musical score for "على قد الليل" (Ala Qad al-Layl). The score is written on ten staves in a single system. It features a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs. There are several circled measure numbers: 22, 23, 24, 25, 26, 27, and 28. Dynamic markings include "MENDO" (mezzo-forte) and "ATTEMPO" (ritardando). There are also some handwritten notes in Arabic, such as "(موت)" (death) and "(موت)" (death). The score ends with a double bar line and the word "MENDO" written below the final staff.

على قد الليل (٤)

Handwritten musical score for "على قد الليل" (Ala Qad al-Layl). The score is written on ten staves. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The tempo markings "MENDO" and "A TEMPO" are present. Measure numbers 19, 20, and 21 are indicated. There are also some handwritten annotations in Arabic, such as "ملحوظ" (Note) above measure 19 and "cl." (clarinet) above measure 20.

على قد الليل (٣)

Handwritten musical score for "على قد الليل (٣)". The score is written on 10 staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The measures are numbered 13 through 19, with some measures containing circled measure numbers and Arabic text in parentheses: (١٣) (رجاء), (١٤), (١٥) (سيات), (١٦) (رجاء), (١٧) (سيات), (١٨), and (١٩) (رجاء). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *p*, *mf*, *MENO*, and *ATEMPO*.

على قد الليل (٢)

Handwritten musical score for "على قد الليل (٢)". The score is written on 12 staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. There are several annotations in Arabic: (سيبات) (Sibat) above staff 2, (٥) (5) above staff 4, (٦) (6) above staff 6, (٧) (7) above staff 7, (٨) (8) above staff 8, (٩) (9) above staff 9, (١٠) (10) above staff 10, (١١) (11) above staff 11, (١٢) (12) above staff 12, and (١١٩) (119) below staff 11. The score is written in a traditional Arabic musical style with a focus on melody and rhythm.

على قد الليل (١)

Handwritten musical score for 'على قد الليل (١)'. The score is written on 12 staves. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'mp' (mezzo-piano). There are also some handwritten annotations in Arabic, including 'غناء (رجال)' (Singing (Men)) and '١' (1) at the beginning of the first staff. The music is written in a style typical of Arabic folk or classical music notation.

ديالوج حاجة غريبة

تأليف حسين السيد - تلحين منير مراد

غناء عبد الحليم حافظ وشاديه

هو: حاجة غريبة الدنيا لها طعم جديد

حاجة غريبة أنا حاسس إن دا يوم عيد

هى: وأنا حاسه الدنيا هربانه

ويانا فى ليل كله سعادة

لها فرحه حلوة فى عينيه

وحلاوتها سكرها زيادة

إنت عارف ليه ؟

هو: قولى أنت ليه.

هى: علشان إحنا مع بعضينا

ولأول مرة لوحدينا

ولا حدش يببص علينا

غير فرحة قلبنا وعيننا

هو: حاجة غريبة

الليل ده كله كان امبارح بيزيدنى حرمان وأسيه

إتغير ليه ؟ حتى سواده له ضى حنين فى عينيه

هى: والنجمة دى أنا عرفاها

وتملى بسهر وياها

بس الليلة بتلمع أكثر

وبتندھلى وأنا سمعاها

أهه بتشاور بتشاور

أهه بتقرب بتقرب

أنا دلوقتى ماشيه معاها

حاجة غريبة
 أنت كمان أنا شايفاك ماشى وياها
 هو: إنت عارفه ليه ؟
 هي: قوللى أنت ليه
 هو: علشان إحنا مع بعضينا
 ولأول مرة لوحدينا
 ولا حدش يببص علينا
 هي: حاجة غريبة
 السما بتغنى انت سامعها
 هو: أيوه سامعها بتغنى مع فرحة حبي
 هي: والموجه اللى هناك دى بترقص
 هو: أيوه شايفها
 هي: دى بترقص على دقة قلبى
 إنت شايف؟ .. إنت سامع ..؟ إنت حاسس؟
 هو: إحساس غريب قبل النهارده ماجربتوش
 هي: وشعور جميل عمرى ف حياتى ما عرفتوش
 ايه اللى جرالنا احنا بنحلم ولا بنحلم كلمنى.. قول
 هو: لو كان ده حلم يا ريت يطول
 علشان نقضل نحلم كده على طول
 هي: والدنيا تقضل هريانه ويانا فى ليل كله سعادة
 لها فرحة حلوة ف عينيه وحلاوتها سكرها زيادة
 انت عارف ليه
 هو: أيوه عارف ليه
 معا: علشان احنا مع بعضينا
 ولأول مرة لوحدينا
 ولا حدش يببص علينا
 غير فرحة قلبنا وعيننا
 حاجة غريبة

حاجة غريبة (٤)



حاجة غريبة (٣)

[illegible]

حاجة غريبة (٢)

[illegible]

حاجة غريبة (١)

[illegible]

الشيطان تلحين سيد درويش

كان الشيطان بيعزم يوم على ابن الناس

عايز يجيب له نحس اليوم م الديـل للـراس
ضرب فقير في نار السعيرة أبو مين يطـير
جريم عليه يشوفوا إيـه وبين إيديـه
وقفـم كـده

كان نن عينهم يا ساتر	بيطـق شـرار
جه راح بعثهم بأوامر	في حاكم النار
نزل مع الأرض جماعة	ملوا الهوا كله في ساعة
سموم حاسدهم لداعه	واخذينها من عين الشيطان
جه ربنا أكبر منهم	بعث ملايكة تجننهم
هبطوا من الجنة في ايدهم	حظ وغنى ورحمة وغفران
فقرا هي تغنيننا	مرضى هي تشفيننا
اللى مراته شردوحه	بتغـجـر وللا لحوحه
وعايمز يتخلص منها	بالراحة تبعده عنها
دى حكاية تاريخية	ورواية أزيـة
واخذها من اخويا	وارثها عن ابويا
شوف بختك في مراتك	زى اختك وحماتك
قلت لهم عملوها	ساعدتهم لقيوها
مالناش أبدا غير	باروكتنا هي حيلتنا

الشيطان (٢)



أبيهم الفحل للموسيقى والأدب

الشیطان (۱)

Handwritten musical score for the song "الشیطان (۱)". The score is written on ten staves, each containing a single melodic line. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. There are four numbered circles (1, 2, 3, 4) placed above the staves, likely indicating specific measures or sections of the music. The handwriting is in Arabic script.

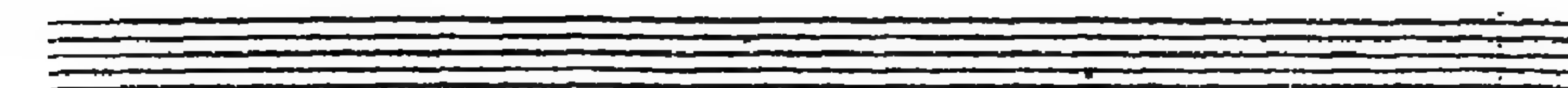
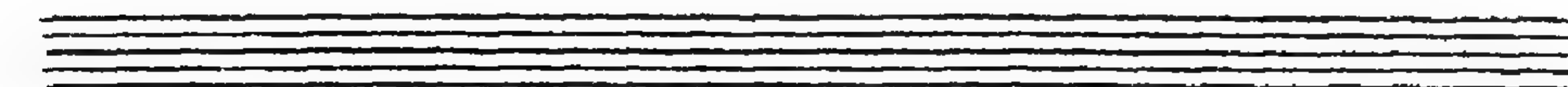
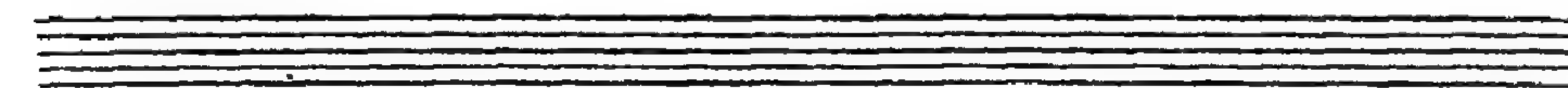
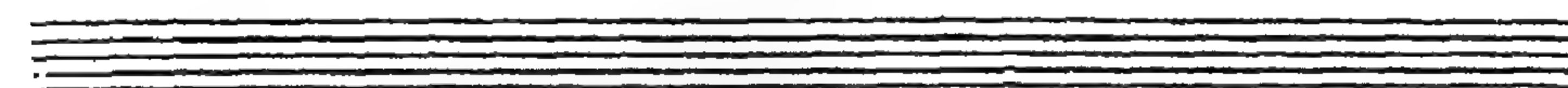
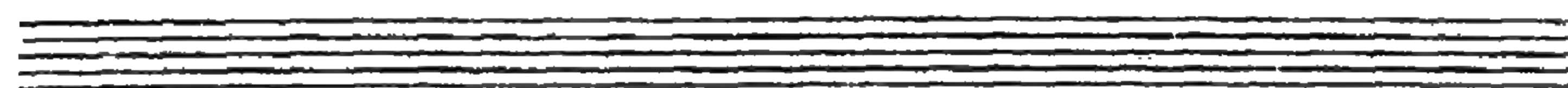
ساكن قصادى

تأليف حسين السيد - تلحين محمد عبد الوهاب
غناء نجاة

ساكن قصادى وبحبه واتمنى أقابلـه
فكرت أصارحـه لكن أبدا ما قدرش أقولـه
وفضلت استنى الأيام.. فى ميعاد ما يسهر.. وميعاد ما يرجع
وف كل خطوة أرسم أحلام.. تكبر فى قلبى.. والقلب يطمع
وأقول مسيره حيحس بيه لو يوم صادفنى وسلم عليه
حيالقى صورته ساكنة فى عينيه ويحس بيها ف رعشة إيديا
كنت حاسة إن حبه كل مادا كان بيكبر
أبقى عايـزه لو يكون لى قلب غير قلبى الصغير
فضلت أمالى... مع الليلى
تقرب حبيبى اللي ساكن قصادى... وبحبه
وف يوم صحيت على صوت فرح بصيت من الشباك
زينـة وتهانى وناس كتير دايرين هنا وهناك
شاورولى بإيديهم وقالولى عقبـالك
هللت م الفرحة وسألت قالوا جارك
جارى حبيبى اللي ساكن قصادى.. وبحبه
رحلت الفرح بالليل ورسمت فى عينيه الفرحة
ساعة ما كان بيثيل بإديه وبعنيه الطرحه
شربت شرباتهم وأنا قاعده بصـالهم
لحد ما قاموا ومشيت أوصـالهم
حتى الأمل ما بقاش من حقى أفكر فيه

بعد الليلة دى خلاص بقى غيرى أولى بيـه
وتهت وسط الزحام ما حد حاسس بى
عايزة أجرى وارجع أتوه والناس يقولوا حاسبى
ناس فى طريق النور ما بين فرح وشموع
وأنا فى طريق مهجور ومنوراه الدموع
ولقيتني فائتـه من جنب بابـه
لا هو دارى بقلبي ولا باللى نـابـو
وياويلـى يا ويلـى من طول غيـابـه
وياويلـى أيامـى من جرح عـذابـه
وعذاب الجرح اللـى فاتوـهـلى وسابـه
ساكن فى قلبى وساكن قصـادى .. وبحبـه

ساكن قصادی (٥)



ساكن قصادى (٤)

سهل مرات

٢ حذر مرشيد قرار

نصفه نغم بالسن

عزيفة عزيفة

سهل مرات

Rall

سريع

نيرة انهرى اجهرى

نارس نارس

ولتتقن نايه

٤ مرات

ساکن قصادی (۳)

ساكن قصارى (٢)

ساكن قصارى

Allegretto

Allegretto

Allegretto

ساكن قصاڊى (١)

ad lib

أول مرة ثانوية ثم مرة فرقة

roll

ثانوية ثانوية فرقة

ad lib

بقي عايز تنساني
تأليف عبد العزيز سلام - تلحين وغناء فريد الأطرش

بقي عايز تنساني وتزود حرمانسي
طب إنسي وأنا هنسي
أنا مش هرجع لك تاني
إيه بس اللي عملته إيه ذنبي اللي جنيتك
دا القلب اللي انت ملكته فاكرك وانت نسيتك
يا ظالم يا جاني بقي عايز تنساني
طمعتك في حناني ووهبتك وجسداني
وبقيت ملك إيديك
أتاريك قاسي وغادر وبتنسي ومش فاكرك
أيامسي ولياليك
يا ظالم يا جاني بقي عايز تنساني

بقي عايز تنساني (٣)

Solo Solo Solo

فغاد

RITENUTO

بقي عايز تنفاسنى (٧)

نورته مكره لى العنق الثانيه

بقي عايز تنساني (١)

فرهاد پورحاشي

The musical score is written on ten staves. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. There are several 'Solo' markings in Persian script (سولو) and 'Al-Jam' (الجميع) in Arabic script. The score concludes with a double bar line and a final key signature change to one flat (Bb).

سالة يا سلامة تأليف بديع خيرى - تلحين سيد درويش

سالة يا سلامة رحننا وجيننا بالسلامة
صفر يا وابور واربط عندك نزلنى فى البلد دى
بلا أمريكا بلا أوروبا ما فيش أحسن من بلدى
دى المركب اللى بتجيب أحسن من اللى بتودى
ياسطى بشندى.. وسالنه

سلطه ما سلطه أهو كله مكسب حوشنا ملوا إيديننا
شفنا الحرب وشفنا الضرب وشفنا الديناميت بعيننا
ريك واحد ، عمرك واحد آدى احنا أهو رحننا وجيننا
إيه خس علينا.. وسالنه

دى الغربية ياما بتورى بتخلى الصنايعى بيرطن
مطرح ما يروح المصرى برضه طول عمره ذو تفنن
وحياة ربنا المعبود وى آر فرى جود ياسطى محمود
قدها وقود.. وسالنه

صلاة النبى ع الشخص منا دايمنا تلقاه بلا قافيه
اللى فى جيبه يتقنجر به والبركة فى العين والعافيه
حناخد إيه م الدنيا غير الستر يا شيخ خاليها ماشيه
دنيا فانيه.. وسالنه

سالة يا سلامة

Moderato

قناة

الفصل الرابع

الأسلوب التأثیری

الله.. الوطن.. بالحب !

محمد الكحلاوی

كمال الطویل

إسماعیل یس

عندما زار الرحالة المؤرخ هيرودوت مصر، لاحظ أننا نحتفل بأعيادنا الدينية بطريقة تجمع فيها بين الدين والدنيا، فنتعبد ونعزف ونرقص في وقت واحد وهذه المزاوجة أكسبت بلادنا شخصية متفردة بين بلاد الدنيا.

في شهر رمضان - مثلاً - نصوم ونصلي ونزكي، وفيه أيضاً نحزّر ونفزّر ونكثر من التمثيل والغناء.

وأغانينا الدينية كثيرة وملونة ومنوعة من الإنشاد إلى الذكر إلى الغناء الروحي والتربوي، وإذا كان الإنشاد والذكر وغناء القصائد والموشحات والابتهالات والمدائح تتطلب قدرات خاصة عند الملحن والمغنى، فإن الأغنية الصوفية لا تتطلب إلا القناعة من الملحن أو المؤدى أو الكاتب بما يقول.

ظهر الغناء الدينى فى العصر الإسلامى فاستقبل الصبية والنساء الرسول الكريم فى المدينة المنورة بالنشيد الخالد.

طلع البدر علينا من ثنيات الوداع
وجب الشكر علينا ما دعا لله داع
أيها المبعوث فينا جئت بالأمر المطاع
جئت شرفت المدينة مرحباً يا خير داع

وغنى المسلمون «اللهم لا عيش إلا عيش الآخرة.. فاغفر للأنصار والمهاجرة» وأطلقوا نشيدهم الخالد «اللهم لولا أنت ما اهتدينا» أثناء حفر الخندق فى الغزوة المعروفة.

وتحولت بلادنا إلى جزء من الإمبراطورية العثمانية، وكانت الطرق الصوفية تقيم حلقات الذكر التى كانت تنشد فيها فرق الدراويش دون مصاحبة من آلات موسيقية، فأدخل العثمانيون إليها الموسيقى لتصبح مشابهة لغناء الأتراك فى هذا اللون والذى كانت تقدمه المولوى بمصاحبة عازفين على ثلاث آلات هى الناي والطبل والقيثارة.

وفى عصر الدولة الفاطمية ظهرت آثار الأتراك فى كل ألوان الحياة المصرية وخاصة الاحتفالات والتى أقاموها فى مناسبات لم يكن يحتفل بها المصريون ومنها المولد النبوى الشريف.

وظهرت فى القرن التاسع عشر آثار مدرسة الموليه التركية على الغناء فكان قارئ القرآن الكريم هو نفسه معلم المقامات الموسيقية والإيقاعات وأصبحت مدرسة المشايخ تعلم التجويد بالقراءات الشرعية وتربى أصوات المنشدين على أداء التراث الغنائى والإنشاد المصاحب للذكر فى الحضرة الصوفية. وعلى أداء القصائد والابتهالات والنوال الدينى الخاص بالمدائح النبوية. وقد ظهر من تلاميذ هذه المدرسة كبار انطربين المصريين.

وتتميز الأغنية الصوفية باعتمادها أساسيا على الصوت البشرى واللحن البسيط السهل. وبين الأغنية الصوفية والأغنية الشعبية خيط رفيع، فالأولى تنبع من إحساس صوفي يفوق كل عناصر تكوينها، ومن يبدعها تأليفا أو لحنًا أو أداء لا بد أن يكون مقتنعا بفحواها، وإذا أقبل عليها من غير اقتناع فإن عمله لا يصل إلى قلب المتلقى. أما الأغنية الشعبية فغالبا ما تهدف إلى الإعلان عن حدث اجتماعي أو شعور عام.

ونملك تراثا من الغناء الدينى الشعبى عظيما يندر أن تملك دولة مثله، ويوجد فى مكتبتي الإذاعة والتليفزيون إنتاج غزير من ألحان كل من مارسوا هذه المهنة فى مصر تقريبا. ويزخر سوق الحلاوة الرمضاني بالبضائع الجميلة التى أبدعها الفنانون فى انتظار الشهر الكريم وفى استقباله، وإحياء لياليه، وعند وداعه، ومن هذه الأغنيات «رمضان جانا وفرحنا به» تأليف حسين طنطاوى ألحان محمود الشريف غناء محمد عبد المطلب، وهى الإعلان الفنى والشعبى لثبوت رؤية الهلال ثم تتوالى الأغنيات، «وحوى يا وحوى أيوحه» «حاللو.. يا حاللو» «هاتوا الفوانيس يا ولاد» «افرحوا يا بنات» وغيرها الكثير.

لحن تأثيرى.. مرحب شهر الصوم

ومن ملامح الليالى الرمضانية أغنية «مرحب شهر الصوم» التى لحنها وغناها عبد العزيز محمود.

تتكون المقدمة الموسيقية للأغنية من جملة واحدة لها طابع شعبى تعزفها آلة الناي على إيقاع ملفوف تلعبه آلة الدف منفردة.

يغنى المطرب المقدمة على نفس إيقاع المقدمة وعندما يصل إلى عبارة «مرحب بقدمك» يرد الكورال «يا رمضان» فى لكنة فولكلورية وتتكرر الجملة مع البيت التالى، يؤدى المطرب قفلة بسيطة. وتتكرر اللزمة الموسيقية التى تلعبها آلة الناي فى المقدمة بين كل مقاطع الأغنية الأربعة. أما اللحن فهو مكرر فى كل المقاطع وبعد جملة لحنية شعبية لا تتبعها لزمة موسيقية يعود للجملة اللحنية التى غنى بها جملة «أهلا بقدمك يا رمضان» فيكررها كتسليمة ويعيد نفس قفلة المذهب.

و«المسحراتى» لون آخر من الغناء الرمضاني أبدع فى تلحينه وأدائه سيد مكاوى وفى كتابته فؤاد حداد. والمسحراتى صاحب لكنة غنائية شعبية وقورة فيها الترتيل والطبلة التقليدية للمسحراتى. وقد تضمنت أغانيه إحياء بعض القيم العربية ومحاربة الآفات الاجتماعية التى طرأت على المجتمع.

لحن تأثيرى.. وداع رمضان

وتودع الأغنية الشهر الكريم بالتواشيح والنفحات الحزينة على فراقه وأشهر ما فى تراثنا من هذا اللون أغنية شريفة فاضل «والله لسه بدرى يا شهر الصيام» وقصيدة «وداع رمضان» لكارم محمود.

وداع رمضان لحنها ويغنيها كارم محمود فى مقام «راحة الأرواح» ذات الطابع الروحانى الوقور، أما الإيقاع فهو «المصمودى» وقد اكتفى الملحن بهذين العنصرين فى تصوير المناخ الرمضانى فلحن المقدمة والمقطع الأول من القصيدة كتفريعات على لحن المسحراتى التقليدى مع مصاحبة إيقاعية عادية.

أما المقطع الأخير من القصيدة الغنائية فهو لحن مسحراتى على الطريقة التقليدية، أى الغناء المسترسل (أدليب) فى جمل يتبع كل منها النقرات التراثية للمسحراتى لكن بأصابع العازفين على الوترىات على طريقة (pizz) بتسكاتو، بدلا من النقر على طبلة المسحراتى المعروفة.

وفى نهاية اللحن، يردد الكورال مذهب القصيدة من طبقة صوتية منخفضة تتيح للمطرب أن يغنى معها موالا من طبقة صوتية مرتفعة ويذبل الصوت تدريجيا Fade out ليتلاشى وينتهى الغناء واللحن.

لقد جاءت كل عناصر القصيدة متضامنة لترسم الطابع النفسى الذى يعيشه، ويهدف إلى نقل إحساسه إلى مستمعيه والتأثير الذى يعيشه الفنان، ليعيشوا معه بإحساسهم، ويلتقطون عنه الانطباع الخاص بالحدث الذى يغنى عنه وهو وداع الشهر الكريم.

إنها من الأغنيات التأثيرية الإنطباعية.

وما أكثر الغناء التأثيرى فى تراثنا. وفى الألحان الدينية التى لحنها رياض السنباطى وضحت فيها أسلوبه فى «التطريب التجويدى» والتزامه بمنهج مقرأ القرآن الكريم، وهى الطريقة التى لفتت الأسماع إلى أسلوبه فى التلحين عامة وتلحين القصائد بصفة خاصة.

لحن تأثيرى.. سلوا قلبى

أكثر السنباطى من استعمال المقامات الموسيقية ذات الطابع الشرقى الخالص، ومنها «راحة الأرواح» و«الراست» و«البياتى» والتزم خط سير المشايخ المقرئين فى خطوات تشبييع المقام أى تكرار التلحين منه ليسلطن المستمع، ثم يخرج منه إلى أقرب المقامات إليه. ويتصاعد اللحن حتى يصل لذروته يعود بعدها للهبوط لينتهى اللحن إلى حيث درجة البداية وبطابع نغمى أقرب إلى الجملة التى بدأ بها مع الحرص على القفلة اللحنية للقصيدة.

يظهر هذا الطابع في كل القصائد الدينية التي لحنها السنباطي لنفسه ولأم كلثوم وغيرها ففي لحنه لقصيدة «سلوا قلبي» التي كتب أشعارها أمير الشعراء «أحمد شوقي» في مدح الرسول الكريم يظهر بوضوح التصاعد النغمي. فالبداية في مقام «الراست» والوسط تفريعات لحنية على مقامات قريبة منه وقسم الملحن القصيدة إلى مقاطع جاء لحن كل مقطع منها مترتباً على ما قبله من حيث البناء اللحني ومنتھياً بقفلة مسرحية كلثومية حراقة وهو بذلك لم يتقيد في لحن القصيدة «بتلحين مرجع» أو تسليمة التي يلجأ إليها الملحن بعد كل مقطع من العمل اللحني ليضمن بها وجود رباط عضوي يربط مقاطع اللحن فلا يعطى إحساساً للمستمع بأنه امام لحن مفكك لا ينتمى إلى قالب أو محدد.

إن الارتباط العضوي في ألحان السنباطي الدينية، ومنها إلى قصائده الرومانسية موجود ويضمنه البناء المنطقي المتصاعد للحن، حتى ولو لم تظهر في الكلمات الملحنة عناصر البناء الدرامي بتصاعد الحدث الذي يتنباه الشاعر. وتتراص الجمل في بناء متنامي منطقي بطريقة متقنة استحق من أجلها لقب سيد البنائين للقصيدة الغنائية.

وتتميز رياض السنباطي بدرجة عالية في التذوق للشعر العربي بكل أغراضه، فأنطقه على عوده صحيحاً من ناحية التفاعيل والأوزان والبحور كذلك احترام طبيعة كل حرف من حروف اللغة العربية، فلم يمد في غير أحرف العلة وأظهر بذلك الثقافة الحالية التي يتضح فيها أثر قراءة القرآن الكريم وحفظه.

ولم نسمع صوت آلة غير عربية في القصائد الدينية التي لحنها رياض السنباطي، وهو ما حدث في بعض ألحانه للقصائد الرومانسية ولم يعتمد للإبهار أو الاستخدام غير المرشد لهذه الآلات الفضاضة في أصواتها الزاعقة.

ولحن رياض السنباطي لأم كلثوم أيضاً القصائد الدينية «إلى عرفات الله» «نهج البرده» «حديث الروح» «الثلاثية المقدسة» «عرفت الهوى مذ عرفت هواك» «على عيني بكت عيني» كما لحن لعدوى عبید «إلهي في كل شيء أراك» و«لييك ربي» ولحن لياسمين الخيام «كيف ترقى رقيق الأنبياء» من بردة البوصيري، وغنى بصوته قصيدة «رب سيحانك دوما» وأغنية «إله الكون سامحني أنا حيران» ولحن بالعامية «إلهي ما أعظمك» لنجاة الصغيرة و«يا رايحين للنبي العالي» لليلى مراد و«القلب يعشق كل جميل» لأم كلثوم ولحن لأحمد عبد القادر «إمتى نعود لك يا نبي» و«يوم مولدك يا نبي».

ولحن زكريا أحمد لسعاد محمد أغنية «يا حبيبي يا رسول الله» ولحن عبد العظيم عبد الحق «يوم ميلادك يا نبينا مکه فرحت والمدينة» وأيضاً «ألفين صلى على النبي».

ولحن محمد عبد الوهاب دعاء «أغثنا أدركنا يا رسول الله» والدعاء الأخير «ليبك اللهم لبيك».

أما محمد الموجي فلحن ١١ دعاء دينيا لعبد الحليم حافظ وأغنيات غناها بصوته وأخرى لمحمد ثروت كما غنت أم كلثوم من ألحانه «حانت الأقدار» و«انقروا الدفوف».

ولحن كمال الطويل دعاءين من أشعار والده محمود زكى الطويل غنت إحداها شادية «قل ادعوا الله إن يمسسك ضر» وغنت الثانية فايدة كامل.. «إلهى ليس لى إلاك عوناً».

وغنى كثير من المطربين والمطربات فى مناسبات دينية كثيرة.

وإذا كان هيرودوت قد أدرك مدى ما يتمتع به المصريون من روحانية وتدين، فإن من الطبيعى أن يكثر عدد الملحنين والمطربين الذين تخصصوا فى تقديم الألوان الدينية، بل إن تاريخ الغناء المصرى يؤكد انتماء بعض المطربين إلى هذا اللون الجميل بعد طول ممارسة لكل ألوان الغناء وأشكاله.

فالمطرب محمد الكحلاوى (١٩١٢ - ١٩٨٢) غنى مع فرقة أولاد عكاشة المسرحية وغنى اللون البدوى فى فلسطين والأردن والعراق ومصر، وقام ببطولة ٤٠ فيلما فى السينما المصرية قدم فيها أغنيات شعبية وبدوية وعاطفية، لكنه فى عام ١٩٥١ تفرغ لتلحين وغناء اللون الدينى، وأطلق عليه لقب «مداح الرسول» ومن أغنياته «مدد يانبنى» «قاصدك وناوى أتوب» «مدد يا نبى» «لأجل النبى» «عليك سلام الله» «يا قلبى صلى على النبى» «خليك مع الله» «نور النبى».

واعتمد محمد الكحلاوى فى أغانيه على صدق إحساسه وإيمانه القوى بالنعانى التى تتضمنها أغنياته، وأيضاً على قدرته الصوتية، فكانت الألحان متنوعة من الشعبية الإيقاعية إلى المواويل والجمال الإنسانية فى شكل تضرع إلى الله.

أما ياسمين الخيام أو «إفراج الحصرى» وهى ابنة القارئ الشيخ محمود الحصرى فقد بدأت مشوارها فى الغناء بالمسرح والأغاني الاجتماعية والدينية ثم ما لبثت أن تفرغت للغناء الدينى. من أغانيها قصيدة «البردة» «كيف ترقى رقيق الأنبياء» و«سلام الله يا طه» «محمد يا رسول الله» أسماء الله الحسنى وغيرها كثير.

الغناء الدينى بأشكاله المتنوعة من القصيدة إلى الملحمة إلى الأغنية الصوفية حتى «المعددة» التى تسعى لتبكى المعزيات فى المآتم. كلها تنتمى إلى ألوان يؤديها مطرب بهدف نشر مبادئ أو أحاسيس أو طابع عام على المتلقى، ونقل انطباع له إلى الآخرين، فهى أغنيات تأثيرية.

ومن الأغاني التأثيرية فى تراث الملحن محمود الشريف أوبريت «قسم» الذى لحنه للإذاعة وغناه من تأليف عبد الفتاح مصطفى ويتضمن أغنية «الدنيا أرزاق.. قسمها الخلاق لا بجهدك تنساق ولا بعراك وخنق» «سبحان الرزاق» فهى أغنية دينية غير مباشرة تبث قيمة تربوية وأخلاقية أراد مؤلفها وملحنها أن ينشرها بين الناس.

والأغاني التربوية التي تنشر القيم الجميلة بين الناس، تعد أغنيات تأثيرية هدفها نقل قناعة الفنان أو انطباعه عن أى موضوع إلى مستمعيه وتحدد كلمات هذه الأغاني أسلوب تلحينها وترغم الملحن على اختيار لحن وقور مع إحساس مقتنع فى الأداء.

والأغاني التي تقررها المدارس على التلاميذ من أناشيد تربوية، منها ما هو شعبي مثل «قطتى صغيرة.. واسمها نميرة شعرها مسلى وهى لى كظلى» من تأليف وتلحين أحمد خيرت، وما هو تربوى ووطنى «يا عسكري يا بوندقية يازينة الأمة العربية.. أنت قوى.. جبار.. ولا تهاب النار» وهى أغنية تأثيرية تهدف لنقل قيمة يجب أن يحفظها الطفل ومنها ما هو تربوى.

وقد تخصص رجل التربية والتعليم أحمد خيرت ١٨٩٩ - ١٩٦٤ فى تأليف وتلحين أناشيد من هذه النوعية ولتقررها وزارة المعارف على تلاميذ المدارس ١٩٢٧ كمادة أساسية فهى موسيقى تربوية أو غناء ملتزم.

وعندما افتتحت الإذاعة المصرية الرسمية ١٩٣٤ اختارته لنشر أشعاره وألحانه فى ركن الطفل، فقدم من خلالها أغنيات مازال أطفال اليوم يحفظونها ومنها «أمى أحبك مثلما أهوى» «هل تعلمون تحيتى عند الحضور إليكمو» «ومن لى أحب من أبى ومن أعز من أبى وقرآن ربى» وكلها توفرت لها عناصر مخاطبة الأطفال من حيث البساطة فى الجملة الكلامية واللحنية، والمضمون التربوى، وذلك يؤكد أن خيطا رفيعا يربط الأغنية الفولكلورية بالأغنية التربوية.

ولحن محمد فوزى أول أغنية أطفال مصرية من غناء مطرب محترف وهى «طلع الليل.. ذهب الفجر.. والعصفور صوصو» بأسلوب تأثيرى، والمقصود منه تلقين الطفل بعض المبادئ التربوية، الأغنية كتبها حسين السيد، ولحنها فوزى بأسلوب بسيط خاصة المذهب أما المقاطع فقد ظهرت فيها روح غنائية ربما لا يستطيع الأطفال ترديدها ليكتفوا بغناء المذهب بعد كل مقطع. فقد لحن محمد فوزى جملة طويلة تحتاج لنفس مطرب كبير وهى «ماما قالتلى سيب القطة وخليها فى حالها.. ساب مدرسته ورما كراسته وراح جر شكلها.. راحت القطة مخربشة إيده لما مسك ديلها وآدى جزاة اللى ما يسمعش كلمة ماما تقولها». إنها جملة غنائية جميلة لكنها تحتاج لصوت منفرد ذات قدرات خاصة لغنائها.

ولا يقتصر تحميل الأغنية وبعض الاتجاهات التربوية من أغاني الأطفال فقط، إنما يحدث ذلك فى أغاني الكبار أيضا من أجل نشر مبادئ أو إصلاح فساد اجتماعى أو تقويم سلوك معوج ينتشر فى المجتمع.

ظهر المونولوج الفكاهى فى الربع الأول من القرن العشرين، وأعجبت به الأرستقراطية المصرية لأنه كان يسخر من أبناء البلد. لكنه تطور فيما بعد وظهر عدد من كتابه ومؤديه حاولوا مناقشة

بعض المشكلات الاجتماعية فى مصر من خلاله . وتضمن نقدا ساخرا وتهكما على السلوكيات الشاردة عن قيم المجتمع وما هو مألوف فى الحياة الاجتماعية .
أول دفعة من فن المونولوج قدمها المونولوجست سيد قشطة ومن أعماله مونولوجات «الداية» «الخواجات» «الأفندية» «الاسكافى» «الشاىخ» «التلاميذ» «المدرسين» «الباعة» «الخدم» .

لحن تأثيرى.. ما تستعجبش

أما إسماعيل يس فهو النجم الساطع فى هذا المجال، خاصة أنه كان يملك صوتا قادرا على الأداء، وقدرة على التلحين، وقد أضاف إلى المونولوج لبعض اللحاحات التمثيلية مثل إلقاء النكات، وبعض الأداء التصويرى لبعض الكلمات التى مثلها فى شكل كاريكاتيرى.
تكون قالب المونولوج الفكاهى عند إسماعيل يس من مذهب وكوبليهايات أما اللحن فهو سرى على إيقاع يتخلله الإلقاء النمطى الساخر أو الكاريكاتورى واللزمات الموسيقية موحدة فى كل مونولوج وتعزفها آلات النفخ وإيقاع الدرامز ومع ذلك كان يجنح فى بعض الأحيان إلى غناء ثلاثة أرباع المقام.

لحن إسماعيل يس وأدى مونولوجات منها «ما تستعجبش» تأليف حسن الخولى ويقول مذهب واحد كوبليهايات.

«ما تستعجبش.. ما تستعربش.. فيه ناس بتكسب ولا تتعشب وناس بتتعب ولا تكسبش» .
«وارث وله كام ألف جنيه.. ودا غير يا سيدى خمس عمارات.. ييجى بسلامته اسم الله عليه.. يعشق لى واحدة بنت صالات..»

«سعادة البيه.. جوه الكباريه.. ولع سيجارتها بعشره جنيه.. تتحط عليه.. وتكروت فيه.. وتقولله هات أبصر ايه.. فلوس وجات له يا ناس ببلاش وليه بقى ما يجيبهاش.. وهيه تكسب ولا تتعشبش.. وهو يخسر ولا يكسبش»

وكتب ابن النيل لإسماعيل يس مونولوج «لت وعجن تضيع وقت.. وسلطة وفت ابقى اعذرنى وبعدها زرنى لو عقلى شت.. لت وعجن وعجن ولت» . ومونولوج «سخطه يا سخطه.. انجفه اسم الله عليه» .

وكتب له سعيد عبد الرحيم مونولوج «الحرب قامت بين حماتى وبين نسيبى وحرمتى دايمًا مشاكل والقنابل كلها من قسمتى» .

وكتب له محمود فهمى إبراهيم مونولوج «صد ورد.. وهزل وجد.. ولا فيش حد بيعجبه حد»
وكتب أبو السعود الإبيارى «كلنا عاوزين سعادة.. بس إيه هيه السعادة» .

وكتب له طه أبو العلا «من أين لك هذا.. ما تقوللى يا هذا».

ومن المونولوجات الفكاهية الهادفة ما قدمته ثريا حلمى ومنها «عيب أعمل معروف» «حب وطب» «افتح يا بنى فتح» «وادی العیش لخبازه» ولا مؤاخذه «لا تؤجل عمل اليوم إلى الغد» وما قدمته سعاد أحمد ومنها «يا سواق التاكسى أمانة» و«صفر يا حكم» اما محمود شكوكو فقدم عددا من المونولوجات الفكاهية الشعبية الراقصة ومنها «البدنجان أبو خل» «فستان الحلوة شوال» «ورد عليك» «الحارس الله والصلاة ع النبى» «أشوف وشك تومورو» «يا جارحة القلب بإزازه.. لماذا الهجر ده لماذا».

وقال المونولوج يهدف إلى تغيير السلوك الاجتماعى لذلك يأخذ شكلا شعبيا مبسطا ليسهل ترديده بين الكبار الصغار ويربطها بالأغنية الشعبية خيط رفيع.



والغناء الوطنى رسالة أيضا يوجهها الحكم أحيانا وفى أحيان أخرى تنبع من الفنان نفسه صاحب الرؤية الخاصة والمثقف الذى يدرك حركة مجتمعه والعالم ويعمل على نشر مبادئ من شأنها رفعة وطنه بين الأمم.

والنشيد قالب عسكرى هدفه تحميس الجنود فى الميدان، وهو الدور الذى كان يقوم به الضاربون على طبول الحرب، بالإضافة إلى أن النشيد يمكن أن يكون قالباً تربوياً يعلم الأطفال بعض المبادئ والسلوكيات.

ومن أوائل الأناشيد فى الغناء المصرى ما لحنه سيد درويش من مسرحياته وخارجها ومنها أناشيد «دقوا الطبول» «يا ناس بلادى ما انسهاشى» ولحنها عام ١٩١٨. و«قوم يا مصرى مصر دايما بتناديك» و«يا مصر يحميكى لأهلك» عام ١٩١٩ و«أحسن جيوش فى الأمم جيوشنا» «الجيش رجع م الحرب بالنصر النبين» «اليوم يومك يا جنود» «أنا المصرى كريم العنصرين» «بنى مصر مكانكم تهيا» «تحيا الأميرة شهر زاد» «جمرة الحرب تلظت فانفخوها» «خير من هز العوالم» «دقت طبول الحرب يا خياله» «عذارى هوى تعود» «فنا وانتقام.. غضب ودم» «هيا أيها الأبطال هيا» «يا أباة الضيم يا فخر العرب» وكل هذه المونولوجات تم تلحينها عام ١٩٢١، ولحن سيد درويش عام ١٩٢٣ وهو العام الذى رحل عن عالمنا فيه أناشيد «إحنا الجنود.. زى الأسود» «بلادى.. بلادى لك حبي وفؤادى» و«حيوا روما».. «مصرنا وطننا سعدنا أملنا» «فليعيش وطننا.. سعدنا أملنا» ويعد لحن «الشياطين» غناء تأثيريا فهو يحث العمال على العمل «شيلنى شيل.. وبكره تهيص زى الأول» «لا تقوللى كثير ولا قليل».

ولم ينتبه أحد في مصر إلى عدم وجود نشيد قومي يردده الشعب في مناسباته المختلفة «حتى زار وفد من الرومانيين مصر عام ١٩٠٨» ورافقهم عدد من أعضاء نادى المدارس العليا، وفي الحفل الذى أقيم ترحيبا بهم أنشدوا النشيد الرومانى الوطنى، وبحث المصريون عن نشيد لهم قلم يجدوا فانبهرى أقطاب الحركة الوطنية لعمل مثل هذا النشيد المطلوب، كتب الأديب على الغياتى ديوانا أطلق عليه عنوان «وطنيتى» وقدم له الزعيم محمد فريد تضمن نشيدا مطلع «نحن للمجد نسير.. ولنا الله نصير.. ليس يثنينا نذير.. عن بلاد تستجير..».

وجدت السلطة الحاكمة آنذاك الفرصة متاحة للانقضاء على رموز الحركة الوطنية فى مصر، فصادرت الديوان وأصدرت حكما بسجن الغياتى لمدة عام ١٩١٠ وحبس محمد فريد لمدة ٦ شهور، وكان لهذا الحكم أثر كبير فى عدم تكرار المحاولة لنظم نشيد مصرى قومي. واندلعت ثورة ١٩١٩ فبحثت الجماهير عن نشيد تلتف حوله واختار المثقفون نشيد الحرية الفرنسى لهذا الهدف لكنهم أدركوا مدى الخطأ فى ذلك. وكتب بدیع خيرى نشيد «قوم يا مصرى مصر دائما بتناديك» ولحنه سيد درويش وأصبح هو نشيد الثورة لكن الدولة لم تعترف به كنشيد رسمى للبلاد.

وفى عام ١٩٢٠ بنى بنك مصر دار التمثيل العربى بحديقة الأزبكية، ورأى طلعت حرب أن يفتح عهدها بنشيد قومي يتفق عليه كبار الشعراء فأسند المهمة إلى أمير الشعراء أحمد شوقى فكتب نشيد «بنى مصر كان مكانكما فهيا.. فهيا مهدوا للملك هيا» ولكى لا يفرض طلعت حرب النشيد على الشعب أعلن عن إقامة مسابقة لتنظيم أول نشيد قومي، وشكل من أجل ذلك لجنة اختارت ما كتبه أحمد شوقى كنشيد أول للبلاد ونشيد كتبه الشاعر محمد الهراوى ومطلع «دعت مصر قلبينا كرامة.. ومصر لنا فلا ندع الزماما» وتم اختياره كنشيد ثان للبلاد. ومرة أخرى لم تعترف الحكومة لا بهذا ولا بذاك وظلت بعيدة عن نبض الشارع المصرى فنظم عباس محمود العقاد عام ١٩٣٤ نشيدا مطلع «قد رفعنا العلم.. للعلا والفدا» ولم تعترف به الحكومة أيضا.

ولما قررت الحكومة الاشتراك فى دورة الألعاب ببرلين ١٩٣٦ رأى بعض المفكرين ضرورة عمل نشيد قومي تعترف به الحكومة ودعت وزارة المعارف لإقامة مسابقة لاختيار نشيد وفاز الشاعر محمود محمد صادق والملحن عبد الحميد زكى بنشيدهما «بلادى بلادى فداك دمي.. وهبت حياتى فدى فاسلمى.. غرامك أول ما فى القواد.. ونجواك آخر ما فى فمى».

ولحن عبد الحميد توفيق زكى (١٩١٧ - ١٩٩٨) نشيد مصر القومى العسكرى أيضا ومطلع «نحن السيوف المشروعات للعدا.. أرواحنا للفيل والعرش فدا» وكتب محمود حسن إسماعيل نشيد «نحن جند النصر أبطال الدفاع يوم يدعوننا لفار الهول داع» ولحنه محمد عبد الوهاب.

ولما قامت ثورة يولييه ١٩٥٢ فى مصر ألغت كل الأناشيد السابقة وأصدرت وزارة المعارف قرارا بتحفيظ الطلاب نشيد «مصر التى فى خاطرى وفى فمى.. أحبها من كل روحى ودمى» من أشعار أحمد رامى وألحان رياض السنباطى وتم تلحينه أصلا لتغنيه أم كلثوم ونشيد «على الإله القوى الاعتماد.. بالنظام والعمل والاتحاد» الذى كتبه رامى ولحنه مدحت عاصم لتغنيه ليلى مراد أصلا.

ولأن النشيدين تم تلحينهما لمطربتين كبيرتين رأت وزارة المعارف الاستفادة من انتشارهما ليؤديهما تلاميذ المدارس فى طابور الصباح. ورأى أحد الكتاب ضرورة أن يكون لمصر نشيد يكمل العلم المصرى، كان ذلك عام ١٩٥٦ فى نفس العام الذى حدث فيه العدوان الثلاثى على بورسعيد فاشتعل حماس الشعراء والملحنين وبرز نشيد عبد الله شمس الدين (١٩٢١-١٩٧٧) ولحن محمود الشريف وغناء المجموعة وبرز أيضا نشيد «والله زمان ياسلاحي اشتقت لك فى كفاحي». تأليف صلاح جاهين تلحين كمال الطويل غناء أم كلثوم ووقع اختيار الرئيس جمال عبد الناصر على النشيد الثانى ليكون النشيد القومى المصرى.

ولما تولى الرئيس أنور السادات الحكم وعقد اتفاقية سلام مع إسرائيل بعد حرب أكتوبر اختار نشيد «بلادى.. بلادى.. لك حبى وفؤادى» الذى كتبه الشيخ يونس القاضى ولحنه سيد درويش عام ١٩٢٣ ليكون هو النشيد القومى المصرى.

ولحن صفر على الذى كان يعمل مفتشا للأناشيد فى وزارة المعارف نشيدا من أشعار مصطفى صادق الرافعى «اسلمى يا مصر أننى الفدا ذى يدى إن مدت الدنيا بدا».. ولحن أحمد شفيق أبو عوف (١٩١٩-٢٠٠٤) وكان قد تولى قيادة جيش التحرير الوطنى فى شمال القاهرة عام ١٩٥٦ وهو واحد من منشئى أوركسترا القاهرة السيمفونى، لحن نشيد «مصر.. أمنا».

وكتب طاهر أبو فاشا نشيد الجيش ومطلعه «مشى المجد فى يومه المرتقب.. وأشرق فى عيده ما غرب.. حما الزمام وجيش السلام.. فقم حى جيشك جيش العرب».. كذلك كتب الشاعر فاروق جويده «نشيد الجيش» ولحنه كمال الطويل. والنشيد العسكرى أداء جماعى لتحميس الجيوش فى ميادين المعارك أما النشيد القومى فهو إضفاء الوقار والجلال على الدولة وله قدسية علمها، والنشيد والعلم رمزان لأى وطن وهناك نشيد للجيش وآخر للشرطة يذاع فى أعيادها.

وغنى محمد عبد الوهاب من ألحانه قبل ثورة يولييه قصائد العراق (١٩٣١) «يا شراعا وراء دجلة» ودمشق (١٩٤٣) «لحاهها الله أبناء توالى» ولقلسطين (١٩٤٨) «أخى جاوز الظالمون المدى».

ديوان الحياة

وبلغت الأغنية الوطنية فى عهد الثورة شأنًا كبيرًا وقمة التأثير على الشعب المصرى ثارت مع الثوار وتحركت فى كل اتجاه رهن إشارة رجال الثورة وقادتها، ابتسمت، وتفاءلت وأشرقت وأسرفت فى ذلك فى بعض الأحيان، بالغت فى مدح الزعيم وبخلت على الرمز القومى أى العلم والراية، ثم انكسرت بعد هزيمة يونية ١٩٦٧ وكساها الحزن والشجن لكن تمسكت بالأمل وأصرت عليه.

تصادف عند قيام ثورة يوليه أن تكون الأغنية فى حضن الإذاعة الحكومية، وكانت قد تنقلت من هذه الزاوية.. زاوية جهة الإنتاج - بين جهات كثيرة من شركات الأسطوانات إلى المسرح إلى علب الليل إلى السينما قبل أن تستقر فى الإذاعة لفترة طويلة وبعدها تنتقل إلى مصانع تحت السلاالم فى البيوت والحوارى.

ولو قامت ثورة يوليه قبل موعدها أو بعده لما كان للغناء نفس الدور الذى قام به، فالإذاعة وسيلة إعلامية حكومية تحكم الدولة سيطرتها الكاملة عليها، كانت الأغنية من أهم المواد الإذاعية التى تنتجها.

الأغنيات الأولى للثورة كان لها دور إعلامى ومهمتها إخبار المواطنين بنبأ قيام الثورة وأهدافها، فغنى محمد قنديل «ع الدوار.. ع الدوار.. راديو بلدنا فيه أخبار.. ياللى فى قاعة ياللى فى خص.. قوم دى الساعة ٨,٥.. والراديو عمال بيرص».

وغنى محمد عبد الوهاب القصيدة التى رفضت الإذاعة تسجيلها قبل الثورة وكتبها كامل الشناوى وهى نشيد الحرية ومطلعها «أنت فى صمتك مكره» بعد أن تم تغيير «أنت» إلى «كنت»، بل واتخذت الإذاعة من موسيقى النشيد لحنا مميزا لنشراتها الإخبارية.

وغنى عبد الحليم حافظ «إنى ملكت فى يدى زمامى» وغنى أحمد عبد الله «ما خلاص اتعدلت.. والحالة اتبدلت.. ولا حدش عاد.. يشكى استبداد.. من يوم ما تعدلت» وغنى عبد الوهاب «فى يوم ما تم الهنا» و«يا نسمة الحرية ياللى مليتى حياتنا».

واستقبل المصريون الثورة كحلم طال انتظاره «واعتبر الثوار الأغنية سلاحا، فأبلغوا بها الشعب أوامرهم والالتزام بشعار» «الاتحاد والنظام والعمل» وظهر هذا الشعار فى أغنية ليلى مراد.

وتعدلت التوجيهات من أجل الالتفاف حول الثورة، ولتعديل بعض السلوكيات الشعبية وطنية كانت أو حضارية منها خلع «الجلابية» «وارتداء البنطلون» وغنت صباح مع فؤاد المهندس من تأليف حسين السيد تلحين محمد الموجى «الراجل ده حيجفتنى» عن هذا الموضوع.

وشهدت بدايات الثورة إنتاجا غنائيا غزيرا ساهمت فيه أسماء كثيرة من المؤلفين والملحنين والمطربين، ولم يكن للثورة عند بدايتها نجوم مختارة أو مقربة، لكن بعد شهر قليلة أصبح لها فرسانها وأهداف تعدت توصيل الأوامر للناس فأصبحت أم كلثوم وأغنياتها أحد جناحي الغناء الوطنى المصرى وواحد من أسلحة الثورة لتبليغ أهدافها وربط الشعب بها أما الجناح الثانى فكان صوت عبد الحليم حافظ الذى تصادف نجاحه بعد طول تعثر فى طريق الشهرة، وأصبح أحد أهم كوادر الثورة وأكثرها تأثيرا فى الجماهير وكتبت صحيفة «الصنداي تايمز» البريطانية ١٩٦٣ أن عبد الحليم أصبح شبه سفير كبير بتقديمه أغنيات تلهب مشاعر الجماهير. وكتبت جريدة «التايمز» الإنجليزية فى نفس الفترة أن عبد الحليم أحد الأسلحة السرية التى يستخدمها جمال عبد الناصر لنشر رسالة الثورة.

تناولت الأغاني فى ذاك الوقت أهداف الثورة المعلنة فغنى محمد عبد الوهاب «زود جيش أوطانك واتبرع لسلاحه» لتحقيق هدف «بناء جيش قوى» من ضمن أهداف الثورة ولما تم جلاء الإنجليز عن مصر غنت أم كلثوم قصيدة «اليوم قد تم الجلاء» وعن عمل المرأة غنت شادية «يا بنت بلدى زعيمنا قال، قومى وجاهدى ويا الرجال»، وغنت نجاة الصغيرة «كانوا بيقلولوا البنت حتفضل زى ما هيه ييجوا يشوفوا البنت اهى نجحت ميه ميه»، وعن تأميم قناة السويس ١٩٥٦ غنى محمد عبد المطلب «يا سايق الغليون عدى القتال عدى» وغنى عبد الحليم حافظ «يا فتارة لقي المينا» وغنت أم كلثوم «ياولاد بلدنا تعالوا ع الضفة» ولما وقع الاعتداء الثلاثى على بورسعيد سجل المطربون عددا عظيما من الأغاني الحماسية المبتكرة فى موضوعاتها ومنها «حنحارب» «الله أكبر» «دع سمائى فسمائى ممطرة» أنا النيل مقبرة للغزاة «لست فى الميدان وحدك».

وعن السد العالى غنى كل المطربين، وغنت أم كلثوم قصيدة «كان حلمنا فخطرا فاحتمالا» أما عبد الحليم فغنى أغنية تضمنت حوارا مع الكورال، وأيضا جملا ريستاتيف وهى «حكاية شعب».

وكانت احتفالات أعياد الثورة مهرجانا للأغاني الوطنية الانطباعية ولعل الثنائى صلاح جاهين وكمال الطويل وعبد الحليم حافظ كانوا فرسان هذه الحفلات بلا منازع، وقد أفرز لنا تعاونكم عددا كبيرا من الأغنيات التى تمثل فن التأثير فى الجماهير، ومن هذه الأغنية «المسئولية».

لحن تأثيرى.. المسئولية

هى أغنية وطنية طويلة من الأعمال التى اعتاد المصريون سماعها فى الاحتفالات بأعياد ثورة يوليو ويشارك فيها الثلاثى صلاح جاهين مؤلفا وكمال الطويل ملحنا وعبد الحليم حافظ مؤديا. يبدأ اللحن بمقدمة شعبية تعزفه آلات النفخ النحاسية. فيذكرنا بالطابع الموسيقى لفرقة حسب الله الشعبية، ويغنى الكورال «أديك أه خدت العضوية» لها طابع فولكلورى من عينة ما نسمعه فى الأفراح الريفية والمناسبات المختلفة هناك أما الإيقاع فهو «الملقوف» المستخدم أيضا فى أغاني الصبية فى الريف.

ويغنى الكورال الرجال فيمثلون صوت العمال «هلا ها الله» وكأنهم يطلبون من المطرب أن يتفضل بالغناء، فيبدأ لكن بعد فاصل أو لزمة موسيقية صغيرة تعزفها الوترية بلا أقواس إنما بأصابع اليد (pizz) ويتحول الغناء إلى حوار بين المطرب والعمال ويقول لهم «دى المسئولية عزيزة على» وينهى جملة بصوت على ليحثهم هو الآخر للعودة إلى غناء المذهب.

وسبق المقطع الثانى من الأغنية جملة pizz ليعود المطرب للغناء فى فقره كلامية طويلة يتغلب عليها الملحن بتنويع الإيقاعات.. ومرات يلجأ إلى غناء Adlip مسترسل بلا إيقاع وتحافظ اللزمات الموسيقية المركزة الصغيرة على حيوية اللحن فتأتى قوية تعزفها آلات النفخ مع الوترية.

ويبدأ لحن المقطع التالى بجملة ترتيلية فى قسم القرآن والإنجيل وتمهد لها جملة موسيقية صغيرة طابعها روحانى، ويستمر اللحن الترتيلى إلى أن يصل لجملة «أحلف بكل صبي وصبية» ليجد الملحن نفسه منساقا للتلحين على إيقاع أشبه بإيقاع المارش ليناسب نبض الصبي والصبية، واستخدم إيقاع «الفوكس تروت»، ولم يستخدم إيقاعا راقصا لا يتناسب مع الأحلام الجادة للشباب ترتفع طبقة اللحن فى جملة حماسية تخاطب الشباب «أحلف واعاهد.. أعيش مجاهد» ويخاطب الجمهور «نحلف سوا».. فى لحن ريستاتيف خطابى وهو أداء تمثيلى غير ملحن ويغنى الكورال الذى يمثل الجماهير القسم على اللحن «والله زمان يا سلاحي» الذى سبق أن لحنه كمال الطويل لتغنيه أم كلثوم بمناسبة العدوان الثلاثى على بورسعيد واختارته الدولة كنشيد قومى للبلاد لفترة، وينهى القسم بكلمة «ومسئولية» إيزانا بأن يعود الكورال لغناء المقدمة لتصبح النهاية أيضا.

ومن أغاني الثلاثى جاهين والطويل وعبد الحليم التى قدموها فى احتفالات الثورة «بالأحضان» «يا أهلا بالمعارك» «صورة.. صورة» بالإضافة إلى أغنيات وطنية أخرى منها «أحنا الشعب».

ولحن محمد الموجى «القوازير» فى هذه الاحتفالات و«بستان الاشتراكية».

ولحن محمد عبد الوهاب لعبد الحليم السرد الغنائى التصويرى «ذكريات» كما غنى بنفسه أغنيات منها «أندة على الأحرار» «بطل الثورة» «تسلم يا غالى» «قصيدتى» «دعاء الشرق» و«الروابى الخضر» «السعد جالك يا مصر» «الصبر والإيمان» «نسمة الحرية» «كنت فى صمتك مكره» «نشيد القسم» «عاشت مصر حرة والسودان» «النهر الخالد» «يا إلهى انتصرنا بقدرتك» «يا بلادى» «يا جمال النور والحرية» «يا مصر تم الهنا» «اليوم فتحت عينيه».

وابتكر محمد عبد الوهاب قالباً غنائياً فى مجال الغناء الوطنى هو أغنية مجموعة الفنانين التى يشارك فى أدائها عدد من نجوم الغناء وهى ليست أغنية حوارية بينهم إنما متصلة المعنى ومقسمة على الأصوات من باب التنويع. من هذه الأغاني «قولوا لمصر تغنى معايا» «الوطن الأكبر» «صوت الجماهير» وفيما بعد لحن «الأرض الطيبة» «ونشيد الفن» فى هذا الاتجاه.

ولما قامت الوحدة بين مصر وسوريا غنى المطربون عدداً من الأغاني الشعبية المرحية منها «م الموسيقى لسوق الحميدية» «وحدة ما يغلبها غلاب».

واستمرت الأغنية الوطنية تعبر عن الأحداث التى تعيشها مصر وتسجلها وترصدها، ففي حرب ١٩٦٧ غنت أم كلثوم «كشف النقاب عن الوجوه الغابرة» وغنى عبد الحليم حافظ عدداً من الأغاني الحماسية الصغيرة مثل «لا يهملك يا ريس م الأمريكان يا ريس» «واضرب» و«أحلف بسماها وبترابها»، ولما كانت النكسة غنى عبد الحليم «المسيح» «عدى النهار» «سكت الكلام والبندقية اتكلمت» وغنت شادية «الدرس انتهى لموا الكرايس» «ويا حبيبتي يا مصر» وغيرها.

ومن الأغاني الوطنية التى رصد بها محمد عبد الوهاب بألحانه وصوته الأحداث التى مرت بها مصر «ساعة الجد» عن السد العالى «يا حبايب بالسلامة» وغناها عبد الحليم حافظ أيضاً تحية للجنود المصريين الذين شاركوا فى ثورة اليمن «حى على الفلاح» بعد نكسة ١٩٦٧ وقصيدة «على باب مصر» لأم كلثوم «ناصر» «والله وعرفنا الحب».

كما لحن وغنى عدداً من القصائد للبلاد العربية الشقيقة منها العراق وسوريا وفلسطين والسودان والمملكة العربية السعودية والأردن وليبيا والكويت ودولة الإمارات وسلطنة عمان والمملكة المغربية.

لحن تأثيرى.. راجعين

ولما نشبت حرب أكتوبر ١٩٧٣ تم إنتاج عدة أغنيات سبقها نشيد كتبتة نبيلة قنديل ولحنه على إسماعيل وهو نشيد «راجعين» يؤديه المجموعة وقد استخدم فيه الملحن أسلوب التلوين الغنائى العالمى بين الصوت القوى، والضعيف، كما زين به جملة موسيقية رقيقة تفصل بين مقاطعه أما الكورال فلم يستعرض قوة صوته إنما تحكم فى ذلك بأداء جميل راقى ولا هو زعيق ولا همس.

كذلك لحن كمال الطويل نشيد «خلى السلاح صاحى» لعبد الحليم حافظ، أما بليغ حمدى فقد لحن عدة أغنيات محايدة النغمة بعيدة عن الزعيق ومنها «أنا على الربابة» «وبسم الله الله أكبر». ورصد صوت المطربة فايزة أحمد أحداثا كثيرة مرت بها مصر فى السنوات التى عاشتها، ومن أغنياتهما فى هذا المجال «أهلا بيك» فى ذكرى عودة جمال عبد الناصر من مؤتمر باندونج عام ١٩٥٥، «يا ليلة بيضا» عن الوحدة مع سوريا «حكاية سد» عام ١٩٦٠ «راية العرب» فى ذكرى قيام الاتحاد الثلاثى بين مصر وسوريا والعراق ١٩٦٣ «رشوا الورد» لأبطال حرب اليمن «قاهرتى» «شارع الأمل» «كل كف عربية» «عيون البنادق» «شمس القاهرة» وكلها غنتها فى مرحلة حرب الاستنزاف بعد نكسة ١٩٦٧ «يا شمس الوحدة» فى ذكرى الاتحاد الثلاثى بين مصر وليبيا والسودان عام ١٩٧١ «بحبك يا مصر» «النصر لمصر» «سلم لى على مصر» «غنوا معايا لمصر» «بعوده الايام يا مصر» وكلها قدمت فى الاحتفالات بذكرى نصر أكتوبر ١٩٧٣ «عاد القنال» فى ذكرى عودة الملاحة لقناة السويس ١٩٧٥ «الله ع الشعب» «الله ع المستقبل» «لولى الندى» وكلها فى ذكرى عودة سيناء لمصر عام ١٩٨٢ «نسمة يوليه» «بلدى يا عقد الفل» «بلدى أنا» «وحياة من نصر الحق» «زرعنا الورد» «جيل الثورة» «حادى بادى» «قصة الأبطال» «قوم يا تاريخ» «موال التمر» «بشاير السعد» كما شاركت بالغناء فى نشيدى «الجيل الصاعد» و«صوت الجماهير».

وكما تخصص محمد الكحلاوى فى الأغنيات الدينية تخصصت المطربة فايدة كامل فى الأغنيات الوطنية فى هذه المرحلة من تاريخ الفن المصرى.

التأثيرية فى التلحين العربى

ظهر الأسلوب التأثيرى ١٨٨٠ عندما كان الأسلوب الرومانسى هو السائد فى تأليف الموسيقى العالمية. ليصبح أكبر قوة مناهضة لأسلوب الواقعية الذى ينفى عنه بعض النقاد صفة الأسلوب ويعتبرونه أسلوب حياة لا للتعبير الفنى، وأول ما ظهر، كان تأثيره فى مجالات الشعر والتصوير والموسيقى.

والتأثيرية بطبيعتها مناهضة للكلاسيكية فهى تهتم بما هو زمنى ووقتى وبما هو وليد للحظة العابرة وهو لذلك يعنى بالحركة أكثر مما يعنى بالاستقرار أو الثبوت وتشغل نفسها بمظهر الأشياء أكثر مما تشغل بالأشياء نفسها وتهتم بالإحساس الدقيق المتغير للأجواء النفسية والانطباعات والانعكاسات المتغيرة أكثر من اهتمامها بالخطوط فى الفنون التشكيلية أو التكوينات الثابتة أو الشخصيات الواضحة المحددة.

وتتجلى التأثيرية فى التضحية بالموضوع من أجل الشكل وفى مجال الإبداع الموسيقى، سايرت التصوير فتخلت عن الميلودية والبناء التقليدى والنسيج البوليفونى والتسلسل المنطقى للتآلفات الهارمونية تبعاً للسياق الهارمونى العضوى وكانت على النقيض بحاجة إلى التآلفات الحالة ذات الألوان الموسيقية غير المنتمية بعضها إلى بعض وبحاجة إلى التغمات ذات الظلال المنكسرة. كما كانت تلتقى مع تصميمات راقصة ذات مضمون وتعبير مشابه فى الأسلوب.

وتتفادى المدرسة التأثيرية الفرنسية الكشف عن العواطف وتكتفى باستقبال ما ينطبع فى النفس فى المؤثرات السطحية وهى فى ذلك تصبح عكسا للرومانسية.

عمل الموسيقيون فى القرن العشرين على تطويع الإيقاع وجعله مرنا ومزجه بعناصر إيقاعية غريبة عن الموسيقى الأوربية فى هذا العصر مثل إيقاع الموسيقى الأفريقية والآسيوية البدائية وإيقاعات الموسيقى الفولكلورية، ثم موسيقى الجاز التى كان لها أكبر الأثر فى القرن العشرين والتى انتقلت من أمريكا إلى أوروبا ١٩١٢، لقد أصبح الإيقاع هو السيد المتحكم فى موسيقى القرن العشرين ويأتى فى الأهمية الأولى وقبل الميلودى والهارمونى. وأصبحت الألحان مركزة قاطعة المعنى تتفادى السمترية والإعادة وتتحرك من مناطق صوتية بعيدة عن بعضها بحيث لا يمكن للصوت البشرى أن يرددها بسهولة كما يردد ألحان موتسارت أو تشايكوفسكى.

أما فى الفنون التشكيلية فإن التأثيرية تعتبر ثورة فى الضوء واللون ولم تخرجها من إطار الفن كتقليد، فأعمال فان جوخ (١٨٥٣ - ١٨٩٠) فى غرفة نومه وعباد الشمس، و«الحقول المختلفة» كذلك فى صورة الشخصية كلها كان يستلهمها من نماذج موجودة أمامه فى الطبيعة

وبول سيزان (١٨٣٩ - ١٩٠٦) بتفاحه المشهور ومناظره الطبيعية وبيوته الهندسية وبول جوجان (١٨٤٨ - ١٩٠٣) بنسائه التاهيتيات وحقوقه ذات المساحات الشاسعة، وأعمال جورج مسواره (١٨٥٩ - ١٨٩١) التي لا تخلو من العودة إلى الطبيعة كما تبدو في حدائقه وشخصه وبيير أوجست رنوار (١٨٤١ - ١٩١٩) وهبلير جرمان أوجارديما (١٨٣٤ - ١٩١٧) وكميل بيساو (١٨٣١ - ١٩٠٣) كلهم سايروا في أعمالهم النزعة التأثيرية.

وتعتبر المدرسة التأثيرية ثورة تمهيدية أولى للعصر الحديث تحررت من خلالها الرؤية الفنية للطبيعة بعد أن كانت خاضعة للمنهج الأكاديمي، ولم يكن من السهل أن يعترف بفنهم وكانت الصالونات ترفضها، ولكن مع مرور الزمن أصبح التأثيريون وأعمالهم يمثلون حيوية العصر وأكسبوا مدينة باريس الفرنسية أهمية خاصة بالنسبة للفن التشكيلي فكان يفد إليها صغار الفنانين من كل الدنيا ليتعلموا وأصبحت هذه المدينة مقرا دوليا للحركة التشكيلية التي تنتمي للعالم وليس لفرنسا فقط.

كانت التأثيرية تحضيرا للمدارس الفنية الحديثة، فقد حققت الاهتمام بالمدخل العلمي في الفن التشكيلي فتفوق على موضوعاته التقليدية التي كانت تخدم الكنيسة وخرج الإنتاج من الاستديوهات إلى الخلاء والمزارع وتحررت الألوان من الأكاديمية المحفوظة إلى الألوان بنصاعتها الأصلية. وقد مهدت التأثيرية إلى عدة اتجاهات مثل الاهتمام بالبناء المعماري للعمل الفني وتأكيد مقوماته الهندسية.

إذا كانت التعبيرية قادرة على تفجير الانفعال وبروزه في قوالب يمكن إدراكها من خلالها فإن التأثيرية إنطباع لأثر الفن على النفس البشرية.

وهناك خيط رفيع يربط بين الأغنية التأثيرية والشعبية، فالثانية لها دور ترفيهي أما الأولى فهي صاحبة رسالة تربوية في الدين والوطنية والتربية ويستوجب على من يقدم أغنية تأثيرية أن يكون مقتنعا بهدفه، فإذا قدم فنانا أغنية صوفية وهو لا يتمتع بدرجة عالية من الروحانية فلن تصل إلى المتلقي وإذا وصلت فلن تعيش معه طويلا ولن يكتب لها الخلود. كذلك من يقدم فنا وطنيا تلبية لأوامر الحاكم والمواطنين دون اقتناع كامل في داخله فهو منافق ولا يكتب لأغانيه البقاء، والأغاني التربوية التي يقدمها فنانون من باب أكل العيش لا تصل إلى مستحقيها كبارا أو صغارا، فالأغاني التأثيرية تنطبق عليها المبدأ القائل «ما خرج من القلب حل في القلب.. وما خرج من اللسان يقف عند الأذان» والفنان التأثيري يعتمد على شحنة انفعالية تبقى في داخله وتخرج للناس في أغانيه فتقبل عليها وتجعل من طلباته فيها أوامر ويتحول الشعار الميرى «الله.. الوطن.. بالأمر» إلى «الله.. الوطن.. بالحب».

نماذج لأسلوب
التلحين التأثیری

مرحب شهر الصوم
تلحين وغناء عبد العزيز محمود

مرحب شهر الصوم مرحب
لياليك عادت في أمان
بعد انتظارنا وشوقنا
إليك جيت يا رمضان
مرحب بقدمك.. يا رمضان
وتعيش ونصومك .. يا رمضان



زيك ما فيش بين الأيام
كلبك حسنات
ببزيدي معاك نور الإسلام
فضل وبركات
لياليك محلاها.. يا رمضان
ويا محلا بهاها.. يا رمضان



كل العباد فيك فرحانة
من صلي وصيام
حتى العيون فيك سهراته
مش راضية تنام
ليل ويا نهار.. يا رمضان
وكبار وصغار يا رمضان

ما حلاهم فيك بعد ما تقطر
شمع منــــــــــــــــور
ماسكين فوانيس دا فانوس أحمر
وفانــــــــــــــــوس أخضر
يرقصوا ويغنىوا يا رمضان
فرحهم واتهنوا يا رمضان



المؤمن يستقي هلالك
فرحــــــــــــــــان وسعيد
وتروح وتزيد فى جمالك
أيــــــــــــــــامك العيد
فيها خير وأمانى.. يا رمضان
وتجينا من تانى.. يا رمضان

مرحب شهر الصوم (٣)

88 مقصوم

93 ملقوف

96 كواليس

Fin

مرحب شهر الصوم (٢)

48 نقار ١

51 كورل

55 نقار ٢

61 كورل

64 نقار ٣

70

72 نقار ٤

78 كورل

83

مرحب شهر الصوم (١)

ملفوف 4

نهای

ملفوف 2

نقشام مذهب

کورال

کورال

ملفوف

مع السینور

نهای

41

The musical score is written on a single staff in 2/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The score is divided into measures, with measure numbers 4, 9, 15, 20, 26, 31, 36, and 41 marked at the beginning of their respective lines. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. There are several annotations in Persian/Arabic script: 'ملفوف 4' (Malfuf 4) above measure 4, 'نهای' (Nehay) above measure 9, 'ملفوف 2' (Malfuf 2) above measure 15, 'نقشام مذهب' (Nqsham Mazhab) above measure 20, 'کورال' (Koral) above measures 26 and 31, 'مع السینور' (Ma' al-Saynor) below measure 26, 'نهای' (Nehay) above measure 36, and a circled '41' at the end of the score. The score concludes with a double bar line and a final note.

وداع رمضان تلحين وغناء كارم محمود

لا أوحش الرحمن منك قلوبنا
ولقد حوى بجودك الإحسانا
يا عيني جودي بالدموع وودعي
شهر الصيام تشوقاً وحناننا
شهر به غفر الكريم ذنوبنا
وبه استجاب الله كل دعانا
شهر به الرحمن فتح جنة
للصائمين وطهر الأكواننا
والله واعدتنا به دار الرضا
طوبى لعبد صامه إيماننا



يا لله يا شهر الصيام لا تنسنا
واذكر لربك خوفنا ورجاننا
لا أوحش الرحمن منك قلوبنا
لا أوحش الرحمن منك سجودنا
لا أوحش الرحمن منك دعائنا
لا أوحش الرحمن منك خضوعنا

وداع رمضان (٢)

43

46

50

54

57

The musical score is written on five staves, each with a measure number in a box at the beginning. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. Above the staves, there are Arabic lyrics. The score concludes with a double bar line and a circled 'S' symbol.

وداع رمضان (۱)

میرزا اسحاق خان

دستان گاسم

در روزگار

که از کف

دست برداشته

و در

دستان

دیگر

افتاده

است

و در

دستان

دیگر

افتاده

است

و در

دستان

دیگر

افتاده

است

Fine

سلوا قلبي


أحمد شوقي - رياض السنباطي - مقام راست

سلوا قلبي غداة سلا وتابا
ويسأل في الحوادث ذو صواب
وكننت إذا سألت القلب يوما
ولي بين الضلوع دم ولحم
تسرب في الدموع فقلت ولي
ولو خلقت قلوب من حديد
ولا ينبئك عن خلق الليالي
فمن يغتر بالدنيا فاني
وان البر خير في حياة
نبي البر بينه سبيلا
وعلمنا بناء المجد حتى
وما استعصى على قوم منال
أبا الزهراء قد جاوزت قدرى
فما عرف البلاغة ذو بيان
مدحت المالكين فزدت قدرا
سألت الله في أبناء ديني
وما للمسلمين سواك حصن

لعل على الجمال له عتابا
فهل ترك الجمال له صوابا
تولى الدمع عن قلبي الجوابا
هما الواهى الذى ثكل الشبابا
وصفق فى الضلوع فقلت تابا
لما حملت لمن حمل العذابا
كمن فقد الأحبة والصحابا
لبست به فأبليت الثيابا
وأبقى بعد صاحبه ثوابا
وكانت خيله للحق غابا
أخذنا إمرة الأرض اغتصابا
إذا الأقدام كان لهم ركابا
بمدحك بيد أن لى انتسابا
إذا لم يتخذك له كتابا
وحين مدحت اقتدت السحابا
فإن تكن الوسيلة لى أجابا
إذا ما الدر مسهم ونابا

سلوا قلبی (۶)

رع ما ف يا سات ن ل ن دن ي بي ك ح مد بي



كـ لا كـ خذ تيت لم ذا ! نـ يا بـ ذوت غلاب لـ فا

The first line of musical notation is written on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of several measures, including eighth and sixteenth notes, and ends with a double bar line.

لازمه _____ با - - - تا



ف ن ك لى م ا ل ت د ح م

١
حاسر تیر تد کوق ت دح م ن ح ی ف ر ن د ق تو زد

The first line of musical notation is written on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of several measures, with some notes beamed together. The lyrics are written above the staff, aligned with the notes: 'حاسر تیر تد کوق' (Haseer-e-Tayr-e-Dokuk), 'ت دح' (Tadha), 'م ن ح ی ف ر ن د' (Man Hay Farand), 'ق' (Q), 'تو' (To), and 'زد' (Zad).

٢
 س با ح ا س ن س ع ك ق م با
 ا ن ف نى دى ا نا ا ب فى ه لا تل ا ل

حس ك واس ن عى ل مس لى ما و با جا ألى ت ل س و نل ك ت

يَا - نا - - - - - موسه مس ر ضر مض ذا إنا

سلوا قلبي (٥)

ن يا بن كا يا لازم

لخيتن كا ر لازم لن ب لازم لن ب ي هد . لاله

د مج ال ناب نا لم عل وبا غا ق حال لي هو

ر با سات مع ار تل رام ناخذ ا حتى

و في ن ما تبت بل طام لل ي ن ما ر با سات مع ار تل

لازم با لا غ يا ن د ذ خ تو كن لا

و لازم

ن كام دا اقول لازم لن نا م من قولا عصانع مس

ري قدت وز جا قد . را ه زيز ا با كا ر هم ل

سلوا قلبي (٤)

شه ها س كابتفتي وكن شاور و دن رو ها

ومن حك ه لا لم حكر غي رأ لم ف با صا و دن

با با لاه بل بان نر رأ لم

لازمه

رن خي ربر نل أن و

ث ه ب ح صا دبع قأبو تن يا ح في

ب س هن ي بي ر رب يل بي ن با وا

عاش ه و هل لا خ نا س ولن

لازمه

با

سلوا قلبي (٣)

دى ح من بن لوق قت خل لو و



با - - - ذا ع ل م ح ما ك ت م ح ما ل دن



لازمه



ك في ين لا و



ف با حصوص ت ب حب أدلق ف من ك لي يا ل قل ل خ عن



ف ما پ ت بس ل في إن ف يا دن بد ر تر ينغ من



يا تشلي ب ا



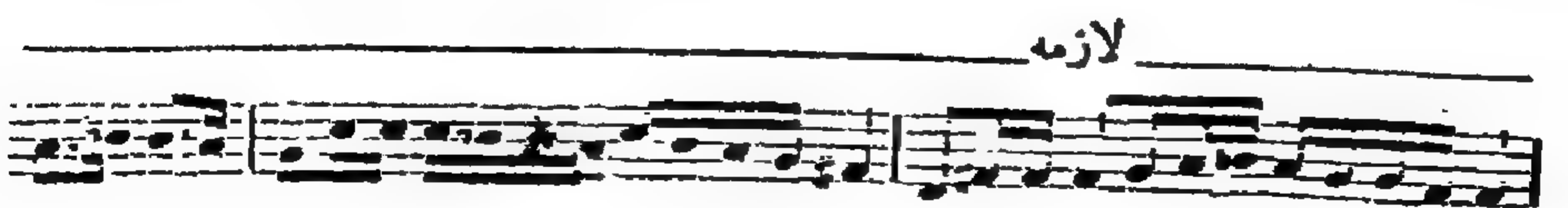
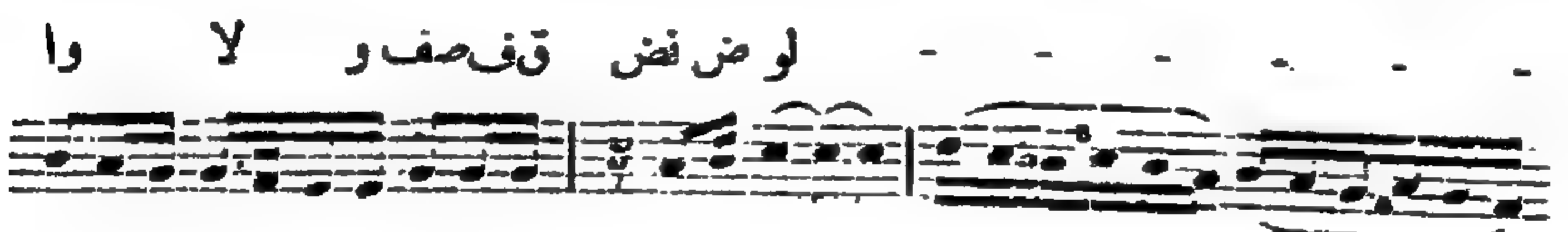
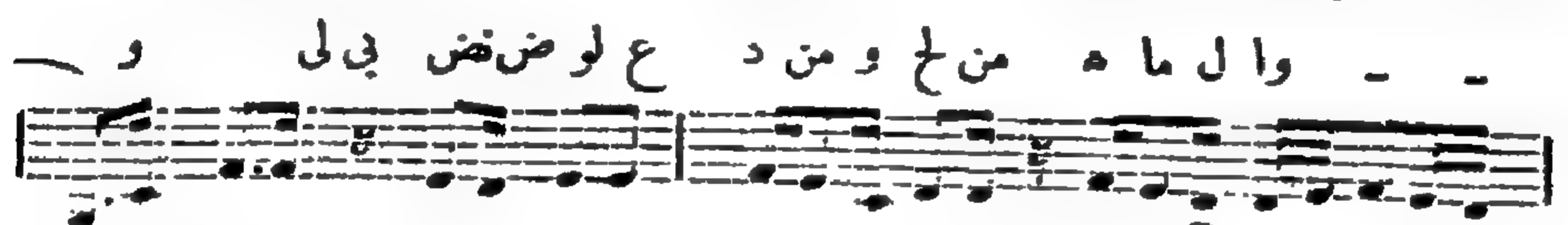
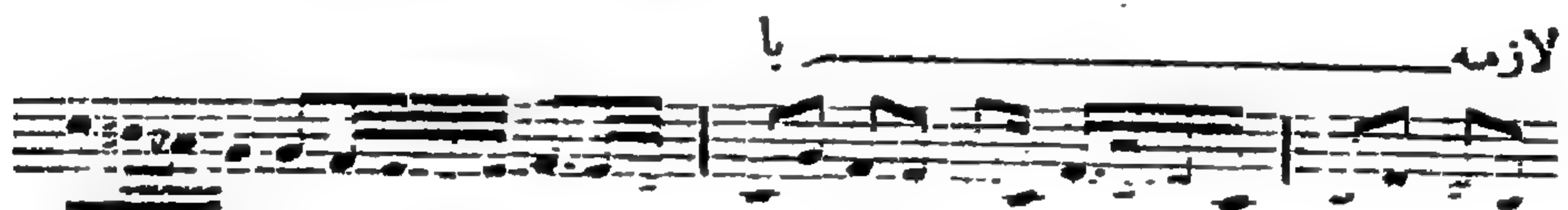
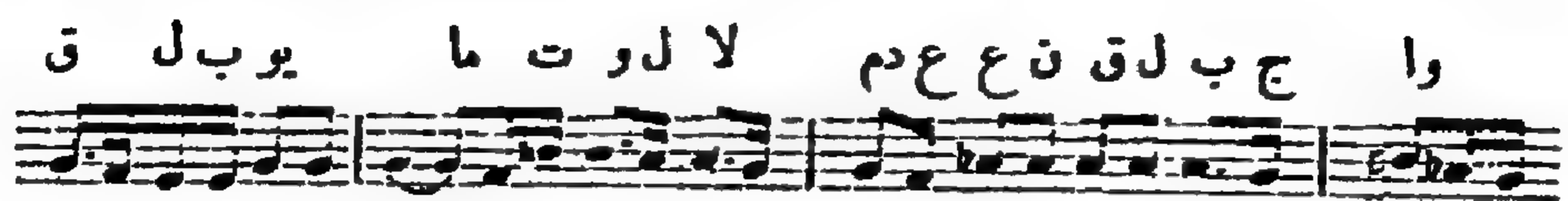
با



لازمه ضررو ب ت في ج



سلوا قلبي (٢)



سلوا قلبي (١)

مقدمة



قل سلو

ما جال ع لال ع لبا تا و لاسدات غ بي

لازمه يا تا ع هول ل

رت هلف لازمه بن وا صفو ث دوا ح قل ل أيس و

الدنيا أرزاق

تلحين محمود الشريف - مقام حجاز كار
تأليف عبد الفتاح مصطفى

الدنيا أرزاق	قسمها الخلاق
لا بجهدك تتساق	ولا بعراك وخنق
سبحان الرزاق سبحانه	سبحان الرزاق
الدنيا إيه لك فيها	اللى خلقها يسويها
فتره ومقسوم تقضيها	ومسيرها لفراق
الراضى يعطيه ربه	والساخط تعبان قلبه
وحسابه مزود غلبه	ومخليه ميت داء
الدنيا لما تعاكسك	خليها وعدل نفسك
تلقاها صبحت أسلك	وتدوقها وتنساق

الدنيا أرزاق



قرآن ربی
تألیف ولحن أحمد خیرت

قرآن ربی قرآن ربی هدی ونور لكل قلب
تشیع آیاته الوثام وتبسط الصفو والسلام
وكل ما یصلح الأنعام دعا إلیه قرآن ربی

□□□

محمد جاء بالرسالة یسبح الله والجلاله
فبدد الكفر والضلاله بما حواه قرآن ربی

□□□

قرآن ربی للناس بشری ورحمة للعباد طرا
وفیه للمؤمنین ذکرى وفیه یسر قرآن ربی

□□□

یطهر النفس بالسجود للبارئ المنعم الودود
خیر الدساتیر فی الوجود وخیر نهج قرآن ربی

قرآن ربی

بہت دل کو دینو دینا ہی رہتا ہے۔ ربنا آقا

م لوس دگا۔ منظر میں تیار م تا و حوت۔ یا آقا

ی رہنا آقا رہا اعدا، م نا اعلیٰ یہ ما دل کو

دل کو دل لاسی بہ سبب لہ سار ہر جادہ م حرم

ی رہنا آقا رہا حباب لہ لاضد مخر کف دل د برف

المسئولية

تأليف صلاح جاهين - تلحين كمال الطويل
غناء عبد الحليم حافظ

المجموعة:

أديك أهـ خدت العضوية وصبحت فى اللجنة الأساسية
أبو زيد زمانك وحصانك الكلمة والخدمة الوطنية
هلا هلا لله هلا هلا لله ألف ما شـا الله
ورينا يـلا حتعمل إيه دى مسئولية

المطرب:

دى مسئولية عزيزة عليه معزة الروح والحرية
معزة العسكرى لسلاحه واكثر، لكن أنا إيه وحديه

المجموعة:

ما فيش أنا فيه احنا يا صاحبي

المطرب:

أنا وانت وانت وهو وهيه علينا نعمل الاشتراكية
من كلمة حلوة للكمة حلوة وبيت وكسوة
وناس عايشين.. آدى القضية

ما فيش محال والعزم معانا والعلم بينور دنيانا
والفكر بيحدد أحلامنا قدامنا شايفينها وشايفانا
شايفين رايتنا فى حضن النعمة مرففه بستاشر نجمة
على مدينة عربية ما أعرفش من أى الأقطار
صناعة كبرى.. ملاعب خضرا تماثيل رخام ع الترفة وأوبرا
فى كل قرية عربية

دى ما هيش أمانى... وكلام أغانى.. دا بر تانى
قصادنا قريب يا معداوية

المجموعة :

أديك أهو خدت العضوية

المطرب :

أحلف بقرآنى وانجىلى بهدف عظيم دائما ينادىلى
بالمسركة وسهرها بالقاهرة وقمرها
بالقاهرة اللي ما حد قهرها
أحلف بكل بطل فى عمل بالفلاحين.. بالعمل
بالفن اللي بيدينا أمل وبالجنود على كل حدود
وبالميثاق اللي جعلته منارى ودلىلى
أحلف بكل صبي وصبية بعيونهم الحلوة العربية
بجمال وجرح قديم فى جبينه
أحلف واعاهد أعيث مجاهد والرب شاهد
إنى أمين ع المسئولية.. نحلف سوا
نحلف سوا
نحلف يمين بالله تعالى نحلف بقوتنا الفعالة
الاتحاد الاشتراكى العربى نختاره مبدأ ورسالة
ومسئولية
ومسئولية

المسئولية (٤)

جديد ربيع قديم نه جيتي 3

ماري باهده اييه باهده اعلمه

شاهد اس اني والمسئولية

تفند تفند تفند تفند تفند

العرب ارشدان ارشاد التفند تفند

FLIP ومسئولية RAIL... ورسالة بيأ تتأ

المستولية (٣)

والمسيح
والمسيح
والمسيح
والمسيح
والمسيح

(4)

يا مخلص ربنا
يا مخلص ربنا
يا مخلص ربنا
يا مخلص ربنا
يا مخلص ربنا
يا مخلص ربنا
يا مخلص ربنا

المسؤولية (٢)

مبدى فضل عليا وهو رتبة رتبة انا
 حله من كنه من (مترابيه)
 مسؤوله ديني صيه اريد عابدين عابدين
 والفرم مال مافيت غدا
 والهم خور
 احسنها جسم والقد
 رشتا ريفانا
 على النسم مفعن
 ار من
 خفة مدعب كبرى صانه
 حبيب قريب كى
 دوى ياما انا مافيت دوى
 انا مافيت دوى

المستولية (١)

يا صاهبي يا صاهبي يا صاهبي يا صاهبي يا صاهبي يا صاهبي
 يا صاهبي يا صاهبي يا صاهبي يا صاهبي يا صاهبي يا صاهبي
 يا صاهبي يا صاهبي يا صاهبي يا صاهبي يا صاهبي يا صاهبي
 يا صاهبي يا صاهبي يا صاهبي يا صاهبي يا صاهبي يا صاهبي
 يا صاهبي يا صاهبي يا صاهبي يا صاهبي يا صاهبي يا صاهبي
 يا صاهبي يا صاهبي يا صاهبي يا صاهبي يا صاهبي يا صاهبي
 يا صاهبي يا صاهبي يا صاهبي يا صاهبي يا صاهبي يا صاهبي
 يا صاهبي يا صاهبي يا صاهبي يا صاهبي يا صاهبي يا صاهبي
 يا صاهبي يا صاهبي يا صاهبي يا صاهبي يا صاهبي يا صاهبي
 يا صاهبي يا صاهبي يا صاهبي يا صاهبي يا صاهبي يا صاهبي

راجعين

تأليف نبيلة قنديل / تلحين على إسماعيل

رايحين.. رايحين شايين فى إيدنا سلاح
راجعين.. راجعين رافعين رايات النصر
سالمين.. سالمين حالفين بعهد الله
نادرين نادرين واهبين حياتنا لمصر
باسمك يا بلدى حلفنا يا بلدى
بجيشك وشعبك نرد التحدى
بأرضك وزرعك وشمسك وقمرك
بشعرك ونغمك بنيلك وهرمك
بدمى أفادى واصد الأعادى
وافدى بروحى عيونك يا مصر
رايحين.. رايحين

بشرفك يا بلدى وعزة كرامتك
يا غاليه دا حقك أمانة فى رقبتى
بحبك وسحرك بخيرك وكرمك
بنخلك وطرحك بصبرك وسحرك
فى صحوى حنادى وفى استشهادى
سجل نشيدى ف تاريخك يا مصر

راجعين



الفصل الخامس

الأسلوب الزخرفي الغناء بالعين والحاجب

داود حسنى
زكريا الحجاوى
محمد فوزى
منير مراد
بليغ حمدى
على إسماعيل

للغناء دور ترفيهي يزيل الوحشة، والهموم ويعبر عن آمال الشعوب في بلاد العرب وأحلامها، وأحيانا يكون له دور إعلامي فيعلن عن حدث اجتماعي فرح أو حزين.
وقد سجلت أغاني المصريين كل الأحداث التي يعيشونها في الأعياد فغنوا «يا برتقان أصفر وجديد.. بكرة الوقفة وبعده العيد».. «يا برتقان أصفر وصغير.. بكرة الوقفة وبعده نغير».

أغاني فولكلورية

وشهر رمضان يحظى بعدد هائل من الأغنيات الفولكلورية مثل «وحوى يا وحوى.. أيوچه.. بالأحمر.. أيوچه.. بالأخضر أيوچه».
وعندنا أغاني لألعاب الأطفال مثل «على عليه.. ياللى ضرب الزميرة.. ياللى.. ضربها حربى.. نطت فى قلبى.. ياللى.. قلبى رصاص.. ياللى.. أحمد رقاص.. ياللى رقص على مين.. ياللى.. على شاهين.. ياللى.. وشاهين مامات.. ياللى.. خلف بنات.. ياللى.. خلفهم تسعة.. ياللى.. وجهنم لاسعه.. ياللى».
وعندنا أغاني الحب والوجد والهيام منها «يا ناس أنا دبت دوب الملح فى الميه» و«أنا كل ما اقول التوبة ترمينى المجادير» و«إسنا وكوبرى إسنا».. «عطشان يا صبايا دلونى على السبيل».. «قولوا لعين الشمس ما يحماشى إلا غزال البر صابح ماشى».
كان أصل لحن «قولوا لعين الشمس».. ومن تسجيلات أحد المطربين ١٩٠١ والكلمات كانت ركيكة تقول:

يا بنت يا بيضة وجننتينى.. جبتي النبيت الأحمر وسكرتيني.. شوف المحاسن شوف.. لو كان معايا المال يملا الكيلة.. لاعمل على شط البحور ضليلة.. واجيب الخمر واسكر تعالى يا عنيه..
وسجل اللحن مرة أخرى المطرب زكى مراد على إسطوانة، وكان اللحن يتردد فى أماكن تجمعات المصريين لحلاوة اللحن وبساطته، أما الكلمات فهي ركيكة أيضا وتتعارض مع القيم والآداب، وجرت محاولات لتغيير الكلمات والاستفادة باللحن الجميل، ثم كتب الشاعر عبد الفتاح مصطفى عليه كلمات وقدمتها الفرقة القومية للفنون الشعبية فى تابلوه شعبى راقص.. تقول الكلمات..

قولوا لعين الشمس ما تحماشى
ألا غزال البر صابح ماشى
نادت عزيزة قلنا جايلك يونس،
فوق الفرس الأبيض مسافر تونس
والحر عن قلبه ما يستغناشى

نادت جميلة قلنا جايلك طاير
فوق الفرس الأحمر يرق يا جزاير
والحر عن أصله ما يستغناشى



نادت له ليلي م العراق من شرقى
شد الفرس الأشهب وطاير برقى
والحر دمه الحر ما يهداشى
نادت له بلقيس من جبل جوانى
شد الفرس لادهم طريقه يمانى
والحر يفدى بروحه ما تغلاشى



وكتب الشاعر مجدى نجيب أغنية تضمنت عبارة قولوا لعين الشمس ما تحماشى لحنها بليغ حمدى
مستعينا بمطلع اللحن الفولكلورى وأدتها شادية، وأضاف بليغ من عندياته باقى كوبليهاته.
وأكثر ما يفرح المصريين فى حفلات الخطوبة وأفراح الزواج هى «الزغرودة» المتحدث الرسمى
باسم الفرع تنطلق لتبعث النشوة فى القلوب وتعلنه للمجتمع وتقلوها الأغاني والاشترك فيها لا
يقتصر بالضرورة على أهل العريس أو العروسة إنما هو واجب تسعى إليه الفتيات من الجيران
وربما المارات فى الطريق.

تحمل أغاني الأفراح فى مصر غالبا طابعا جنسيا وبعضها يحمل تلميحات وصفية صريحة
لأماكن حساسة فى الجسد ربما بغرض تهيئة الجو للعروسين، وتحمل هذه الأغاني فى أحيان
كثيرة تغنى بالفخر وبالشرف وفرحة الأهل بأن ابنتهم رفعت راسهم بحفاظها على بكارتها.
من أغاني الأفراح فى الفولكلور المصرى «هوه الللى خطبها.. هوه الللى نقاها» «حط الميّه
وخدها.. على حمار خدودها» «قولوا لابيها يقوم بقى يتعشى»..

وتحمل أغنيات الفولكلور إتهام الفلاح بأنه فقير، وتحلم بالأفندى الموظف الميرى «يالفلّاح.
ويالفلّاح. ما يحبكش أقعد وارتاح».

وأغنية أخرى «والله إن جاني الفلاح لا قول له يا مرحبا.. وادخله المحمّه يزيد المحلبه..
والله إن جاني الأفندى لقل له يا مرحبا.. وادخله الأوضه يزين المرتبة». «والمحمه» هى الفرن
«والمحلبه» هى قدرة القول.

وتحمل الأغنيات الفولكلورية أحيانا لمحة رومانسية فى أغنيات يتحدث عن الحمام كرمز للحب والحبيب، مثل «آه من حمامى يا أمه.. آه م الحمام الغيّه رفرف على البنيّه. لاغيته بطرف عينه ولا غانى ورد عليه. شال الحمام.. حط الحمام.. ترجم حياتى».

وفى أغنية أخرى يقول الفولكلور «للحمام الحب.. ليه يا جيرانى بترموا.. للحمام الحب. ولا لحد الا لما حب ليه يا جيرانى بترموا».

وفى صعيد مصر يغنون فولكلوريات فى موضوعات كثيرة منها الزواج والختان والموت وهبوب الريح.

ولم تترك أغنيات الفولكلور مناسبة لم تتعرض لها فهى تعبر عن كل ما يمكن أن يعيشه الإنسان المصرى من لحظات سعيدة أو تعيسة فى مراحل الطفولة كأغانى الحمل والولادة والمهد والتهنين والتختان ولعب الأطفال، وفى مرحلة الصبا والشباب هناك أغانى الحب والزواج والاختيار والموافقة والخطوبة والشبكة وتجهيز الشوار والحنة وكتب الكتاب والدخلة والزفة الصباحية وأغانى العمل الفردية والجماعية وأغانى الأعياد الدينية مثل ليلة عاشوراء والمولد النبوى الشريف وموالد أولياء الله الصالحين ومناسبة شهرى رجب وشعبان وشهر رمضان وعيدى الفطر والأضحى والحج وأغانى المراثى والبكائيات مثل عديد المرضى والأطفال والشباب والرجال وموتى الحوادث.

والأغنية الفولكلورية هى الأغنية المتوازنة وهى من إنتاج الشعب، نماها وطورها وتناقلها من جيل إلى جيل، ظل يحذف ويضيف ويعدل فيها حتى وصلتنا بشكلها الحالى، وهى بسيطة التركيب سلسة يدور لحنها حول عدة درجات موسيقية وأحيانا يتكون من درجة واحدة مكررة، وحتى لو زادت الدرجات الموسيقية فيها فهى لا تزيد عن خمس درجات وهى لا تنسب لا لمغنى ولا مؤلف ولا ملحن.

وأغانى الفولكلور من الناحية اللحنية نوعان، أغانى مقيدة ومحددة بإيقاع، وأغانى حرة الإلقاء إنسيابية بلا إيقاع، ومن ناحية موضوعها فنماها ما يرتبط بالطقوس المختلفة والمناسبات ومنها ما لا يرتبط بأى مناسبة.

فى أداء الأغنية الفولكلورية تنقسم جماعة المؤدين إلى مجموعتين تتبادلان الغناء، وأحيانا يتم هذا التبادل بين الجماعة وصوت منفرد فيغنون المذهب أو المقدمة ويغنى هو المقاطع أو الكوبليهمات ثم يردون على كل مقطع بأداء المذهب فى الآلات المصاحبة فهى آلات الطبيعة كالتصفيق أو دق الأرجل أو أدوات بيئية يدق عليها كصفيحة فارغة أو صندوق أو كرسى.

ويوجد فى الأغانى الفولكلورية ما يؤديه الإنسان منفردا ليسلى به نفسه أو ما يعرف بأغانى الحداد عند البدو أو المواويل وما يفضض به عن نفسه مثل العديد ومنها الأغنيات الجماعية

فى المفاسبات المختلفة. والتراث الشعبى كالمنجم يعد أى فنان بخامسات من المعادن والجواهر التى يصنع منها بدائعه. وقد جمع زكريا الحجاوى ملاحم شعبية كثيرة وقدمها للإذاعة المصرية والمسرح الشعبى فى التليفزيون والسامر وقدم نجوما فى أداء الألوان الفولكلورية منهم محمد طه وخضرة محمد خضر وفاطمة على وعائشة حسن ومحمد رشدى، وجمع الآلات الشعبية والألحان التى التقطها من المداحين وأدخل عليها تعديلات طفيفة لا تبعتها عن أصلها.

وتخصصت بعض الأصوات المحترفة فى غناء الفولكلور على طبيعته الأصلية ومنهم ليلى نظمى ومن أغانيها فى هذا اللون «إدلع يا رشيدى» «إدلع يا عريس يا بولاسه نايلون» «بفته هندی» «ماخدش العجوز انا» «ما اشربش الشاى. لأشرب أزوزه أنا» «ما قولتلك ما تخذهاشى.. ليلى». وغنت عايذة الشاعر «كايدة العزال أنا من يومى» «وآه يا لمونى» «وجابلك إيه يا صبية حبيبك لما عاد» «الطرح يا بنات» «فالح يا وله».

وغنت فاطمة عيد «عشمتنى بالحلق» «يا بيضة بياضك تكى» «اسألوها يا بنات» «لوما ولومايه» «حاشكيك للقاضى» «خلى بالك يا وله خلى بالك» «أمى وابويا ضربونى علشانك» «التوتو نى التوتو نى».

وفى تراثنا الغنائى عدد هائل يمثل نسبة عالية جدا بين هذا التراث، من الغناء الشعبى الملحن بواسطة فنان محترف ويؤديه مطربون ترتبط الألحان بأسمائهم. ومنهم من وصل إلى مراحل لا بأس بها من الثقافة العامة والألحان فى الفولكلور كثيرا ما تكون غير ملتزمة عن التعبير الخالص لمعنى الكلمات، ويحدث أحيانا كثيرة أن يتكرر نفس اللحن على كلمات متباينة فى معانيها فى الأغنية الواحدة، وأحيانا يتكرر اللحن فى موضوعات متباينة وصحيح أن الفن يشع أحيانا الفرحة فى حالة الزغرودة وأغنيات الفرح، ويفرض جوا حزينا فى حالات الحزن، لكن ذلك يتم من خلال إلزام المؤدى لطابع عام حزين أو فرح.

فالألحان التى يؤدى بها الناس أغانيهم التراثية، ألحان زخرفية لا هى تعبيرية ولا رومانسية وبالطبع فهى ليست كلاسيكية تتطلب مواصفات خاصة للمؤدى، وهى تختلف فى ذلك عن الأغنية الفنية التى يكتبها مؤلف معروف ويلحنها ملحن محترف ويغنيها مطرب مشهور، فهناك تباين بين الاثنين، وهو اختلاف فى الدرجة وليس فى النوع إذ إن كلا منهما إبداع يحاول أن يمزج بين التجربة الفردية والتجربة الجماعية أو أن يوحد بين خبرة الفرد وخبرة الآخرين أو الجماعة فى شكل متعارف عليه تقبله الجماعة أو تقليدى يرتبط بتراثها الذى نشأت عليه.

والفن الخاص يجعل الإبداع أو التأليف خاضعا لقدر من الوعي ويؤكد على أن الابتكار سواء فى الشكل أم فى المضمون إنما هو عمل الإنسان الفرد الخلاق بينما الإبداع الشعبى فيتكيف عادة وبشكل يمكن ملاحظته بسهولة مع التقاليد واستمرارها.

ويختلف معنى اصطلاح الزخرف فى التلحين عنه فى الغناء القديم حيث كان يعنى هذا الاصطلاح الزخارف فى الأداء مثل أداء العرب والقفلات والحليات الصوتية. أما التلحين الزخرفى فيتوقف على درجة التذوق الموسيقى للملحن سواء كان الشعب أم فنانا فرديا والألحان الشعبية أنواع فمنها الأغنية الشعبية المؤقتة التى ترتبط شعبيتها بفترة وجودها، ومنها أغنيات المطرب الشعبى المحترف الذى يعتمد على موهبته وقدرته على الارتجال والتلوين وهو مطلوب دائما فى الأحياء الشعبية حيث يؤدى للناس الموال الشعبى والملاحم والسير والقصائد ومنهم شعراء ورواة السيرة والملاحم. ومن الأغنيات الشعبية أيضا ما هو تراثى تناولته الأيادى بالتحوير والتجويد، ومنها ما يحاكي الأغنيات الفولكلورية ويتأثر بها.

لحن زخرفى.. على خده يا ناس ميت وردة

وقد لحن داود حسنى (١٨٧١ - ١٩٣٧) أغنيات شعبية بسيطة بساطة الفولكلور منها «عصفورى يا أمه عصفورى» «الحنة يا الحنة» «يا بنت يا بيضة» «يا مريا» «أدى الخضرة وأدى الميه» «صيد العصارى يا سمك بُنى» «قمر له ليالى» «يا محلا الفسحة فى راس البر» «الحلو نام وعيونه سهرانة» «لما انت حلوة وعجبانى» «ليلة من العمر». وأغنيات تندرج تحت قالب «القطوقة» أى الأغنية الخفيفة بسيطة اللحن والمكتوبة بالزجل من مذهب وعدد من الأغصان (الكوبليات) وفيها يردد المنشدون المذهب بعد كل مرة يغنى فيها المطرب غصنا.

ولحن قطوقة «على خده يا ناس ميت وردة» لداود حسنى يظهر طبيعة هذا اللون من الألحان الزخرفية أو الشعبية التى تتسم بخفة الظل واللحن الذى يحاكي ألحان الفولكلور وتم نسجه على نفس المنوال من بساطة اللحن حتى يردده الناس وراء المطرب، وإن اختلف عن الفولكلور فى إعطاء المطرب فرصة لغناء بعض الجمل الأصعب نسبيا.

أغاني شعبية

أنجبت الطبقة المتوسطة فى الخمسينات من القرن العشرين جيلا ثانيا من كتاب الأغنية والملحنين المثقفين الذين لم يخرجوا فى الغناء عن الطبيعة الرومانسية المثالية لتلك الطبقة، لكن طبيعة الرومانسية والمثل تغيرت عندهم فصارت ثورية وذات توجه شعبى كجزء من حالة ثورة شملت مصر والعالم العربى بل والعالم الثالث، اتجه الكتاب والملحنون إلى تأكيد الهوية والالتحام بالشعب الذى صار مصدر إلهام رومانسيتهم الحاملة بالعدل وإنصاف العمال والفلاحين مصدر التراث الشعبى.

وصدر كتاب «فى الأدب الشعبى» لأحمد رشدى صالح ليكون إلهاما لشعراء مثل صلاح جاهين الذى استفاد منه كمؤلف للأغاني وكتب أغنيات من نوع «أنا هنا يابن الحلال.. لا عايضة جاه ولا كتر مال.. بحلم بعش أملاه أنا.. سعد وهنا.. يا بن الحلال».

وظهر فى هذا الاتجاه مرسى جميل عزيز كشاعر رقيق بغنائياته التى تفوح منه رائحة مصرية خالصة وافضل عطور الروح الشعبى وأرقها وكتب «كعبه محنى» «رمش عينه» «الحلوة داير شباكها» «مكاحل.. مكاحل» «يا اسمر يا جميل يا ابو الخلاخيل.. يالى المنديل راح ياكل من حاجبك حته» «جلاب الهوى» «بيت العز يا بيتنا» و«شباكنا ستايره حرير» وغيرها.

ونزح إلى القاهرة فى الستينات من القرن العشرين بعض الموهوبين فى كتابة الأغنية فكانت غنائيات عبد الرحمن الأبنودى وعبد الرحيم منصور وغيرها إضافة للأغنية.

وظهر الإبداع الشعبى فيما لحنه محمود الشريف مستلهما فى بعضه الفولكلور والبعض الآخر تم نسجه على منواله مع خضوع واضح لوعى الفنان وإضافة وتحوير فنى يعتمد على درجة عالية من الذوق فى اختيار الجمل اللحنية التى تلقى استحسانا من المستمعين.

والأغنيات الشعبىة هى زخارف لحنية تتطلب ثقافة غنائية شعبية من الملحن تساعد على الاختيار لعمل تركيبية مبهرة تعجب السامعين وهى عملية ليست بالسهلة ذلك أن الفنان لا يجد المفتاح الذى يدل على اتجاه لحنى لأى أغنية بسهولة والمعانى التى تحتويها مثل هذه الأغنيات غالبا ما تكون استاتيكية غير متحركة وتتركب من عدة جمل غزلية تتيح للملحن اختيارات كثيرة للتعبير عنها، ويمكن أن يضع لها أكثر من لحن فى نفس الكلمات.

وقد أتاحت لمحمود الشريف الفرصة للاطلاع على الفولكلور المصرى و«الغناء الشعبى» فهو اسكندرانى المولد والنشأة وبلديات سيد درويش الذى غنى الشعب وراءه كل ألوان الغناء المصرى الشعبى من «سالمه يا سلامة» إلى «يا عزيز عيني أنا بدى أروح بلدى».

ومن حسن الحظ أن التحق محمود الشريف فى بداية مشواره الفنى بإحدى الفرق الغنائية الجواله، التى جابت أقاليم مصر ومعها كان يغنى ويستمتع إلى ما يغنيه الناس فعلاً خزائنه من ألحانها، وظهر ذلك فى ألحان له منها «يا ابو العيون السود» «يالى جمالك زين» الذى نسجه الشريف على لحن فولكلورى دينى تقول كلماته «كيف العمل يا أحمد يوم طلعة المشهد.. كل الأنبياء تشهد.. إتك رسول الله».

أما الأغنيات الشعبىة التى لحنها محمود الشريف وقد تأثر فى ألحانها بالفولكلور المصرى تأثرا غير مباشر فهى كثيرة منها «أوصولى الحب» «بايعنى والا شارينى» «بتسألينى بحبك ليه» «رمضان جانا» و«يا خال أنا خالى» من أوبريت «قسم» وغيرها كثير.

وأظهرت تراكيب الألحان فى الأغانى التى لحنها محمد فوزى حيث البساطة والصدق من أغانيه الشعبية التى اختزن منها الكثير فى طفولته وصباه التى قضاها فى قرية كفر جندى إحدى قرى مدينة طنطا وهى مركز ثقافى مهم فى دلتا مصر نظرا لوجود ضريح العارف بالله السيد البدوى والذى يعتبر يوم مولده مهرجانا غنائيا شعبيا كبيرا كل عام.

من الأغنيات البسيطة التى لحنها محمد فوزى «أنا قلبى ضاع يا بنات» و«أنا بنت حلوة» وهما لشادية و«يا أعز من عينى» لليلى مراد «ساكن فى حى السيدة وحبیبى ساكن فى الحسين» لمحمد عبد المطلب «صلوا ع النبى» لشكوكو «آه يانا منك» لشريفة فاضل، و«غنى بصوته ألفين ما شا الله..» «أى والله أى والله» و«حبیبى وعيني».. «طير بينا يا قلبى» «الشوق.. الشوق» والله والله يا حلو زمان «مال القمر ماله» وغيرها.

لحن زخرفى.. حبيب حياتى

أغنية «حبيب حياتى» كتبها حسين السيد ولحنها كمال الطويل وغناها عبد الحليم حافظ فى فيلم «دليلة» عام ١٩٥٦، والكلمات تعبر عن سعادة المحب بعد أن صادف الحبيب، ومع ذلك استهل كمال الطويل لحنه بمقدمة موسيقية درامية من باب التشويق.

وقد عولجت هذه الدرامية بالهارموني فأعطاه ثراء وجاذبية. أما الجملة الوحيدة فى المقدمة الموسيقية فقد هجمت بلا مقدمات وعلى إيقاع حى نشيط.

ويغنى عبد الحليم المذهب فى جمل تعهد الملحن تقطيعها إلى أجزاء صغيرة غير مكتملة «حبيب حياتى اللى آهاتى.. بتغير عليه.. من رمش عينيه». وكان قادرا على تلحين كل هذه المقاطع متصلة فى شكل جملة متصلة وذلك أقرب إلى تصوير المعنى الذى كتبه المؤلف.

تتكرر الجملة الموسيقية الأساسية بعد المذهب لتمهد لغناء الكوبليه الأول ويعود الملحن لتقطيع الجملة مرة أخرى «كانت النجوم أقرب.. من فرحتى بلاقاه.. خفت الأمل يهرب.. تانى واجرى وراه.. كلمته.. وحيلته.. وعرفته من صورته».

إن جنوح الطويل لتقطيع الكلمات والجمل، على رغم أنه بعد عن تصوير المعانى التى احتوتها كلمات المؤلف إلا أنها أكسبت اللحن حيوية وجاذبية.

وتخلص اللحن فى الكوبليه الثانى والأخير من التقطيع فقد مهد للحن الكوبليه بجملة صغيرة وبسيطة ومعالجة هارمونيا، وعلى إيقاع فلاحى، ليكسب اللحن طعما مختلفا قبل أن يعود للتقطيع مرة أخرى فى جملة «عاهدونى.. وخذونى».

أما قفلة اللحن فقد جاءت مختلفة عن مساره لكنها تتواصل مع المقدمة الدرامية لها، وظهر

فيها صوت آلة «الكورنو» التي تصور الغموض والغروب ليؤكد أن المقدمة الدرامية كانت مقصوده من الملحن وليست رمية بغير رام.

ويغلب الطابع الزخرفي على لحن الأغنية. وقد أكد ذلك صوت المطرب عبد الحليم حافظ الذي عرف بالاعتماد على الإحساس المركز والعاطفي في أدائه على رغم قدراته الصوتية التي كانت تمكنه من الغناء الكلاسيكي الصعب.

وعلى رغم أن بليغ حمدي اكتسب شهرته الواسعة من ألحانه لأم كلثوم وعبد الحليم حافظ إلا أن ذلك كان يمثل مرحلة متقدمة في تاريخه الفني، الذي اتجه في نهايته إلى الفن الشعبي. كان بليغ يردد حكمة فنية أدبية هي «أساسك.. تراثك» وحتى نصل إلى العالمية في الغناء يجب أن نلتزم ونهتم بفننا المحلي وهكذا وصل أديب مصر نجيب محفوظ إلى جائزة نوبل. كان يستمع إلى ألحاننا الشعبية والفولكلورية، وموسيقى شارع محمد علي، فيحفظها ويدرسها لتظهر فيما بعد في نغماته بشكل مباشر أو غير مباشر، وحتى الجمل الموسيقية كان يلعب تنويعات عليها لتكون موسيقى اللزمات في الأغنيات التي يلحنها.

وكثيرا ما قدم بليغ ألحانا تتضمن جملا فولكلورية مباشرة مثل «آه يا اسمراني اللون حبيبي يا اسمراني» «قولوا لعين الشمس ما تحماشي» «إن لقاكم حبيبي سلمولى عليه» «ميتا أشوقك يا غايب عن عيني» «ما رمانا الهوى ونعسنا واللى شبكنا يخلصنا».

وفي أحيان كثيرة قدم بليغ حمدي ألحانا يحسبها المستمع فولكلورا من بساطتها ومحاكاتها لهذا الفن الشعبي. وظهر ذلك في ألحانه «عدوية» «الهوا هوايا» «يا غزال اسكندراني».

لحن زخرفي.. سواح

وأغنية سواح التي لحنها بليغ حمدي لعبد الحليم حافظ جمعت بين الفولكلور وشبيهه، بدأ اللحن بموال صغير أو هو جملة أدليب لها طابع عاطفي، ثم يغنى بمصاحبة الإيقاع «الصعيدى» يلحن بسيط «إن لقاكم حبيبي سلمولى عليه» ويرد عليه الكورال بنفس الجملة لكن باللحن الفولكلورى المعروف لها ومن طبقه أكثر حده من تلك التي غنى منها المطرب الذى يستلم بدوره منهم الخيط ليغنى قفلة سهلة مفتوحة على نغمة مرتفعة.

وبدون لزمة موسيقية يسترسل المطرب فى غناء سردي زخرفي غير مرتبط بتصوير معنى الكلمات، ولا يحتاج فى أدائه إلى إمكانيات صوتية عالية، وينكسر الإيقاع بسكتة موسيقية وسحبه نغمة فى كلمة «سنين» بعدها يواصل السرد فى جملة أكثر حدة تنهى بسحبه نغمة أخرى فى كلمة «منين» ليعود للتسليمة «إن لقاكم حبيبي سلمولى».. الفولكلورية ليغنى الكورال الجملة الملحنة فى شكل شبه فولكلورى.

وبعد لزمة موسيقية إيقاعية يزينها صوت الناي بجملة شعبية بمصاحبة آلة القانون، يغنى المطرب فى شكل نداء!!! «يا عيونى» والنداء من الناحية التعبيرية فى هذه الكلمة له طعم غريب لكنه لحنها من باب الزخرف والحلاوة الغنائية، ويستمر السرد الغنائى الإيقاعى إلى السحبة النغمية فى آخر كلمة من الكوبليه الثانى «وسنين» وهى بداية الجملة المرجعة للتسليمة «إن لقاكم حبيبى سلمولى عليه...» بشكلها الفولكلورى. وشبه الفولكلورى، لينتهى اللحن بقلعة موسيقية مسرحية. إنه لحن زخرفى يخضع لذوق الملحن فقط فى اختيار جمل لحنية بحسب نجاحها باستساغة المستمع إليها بصرف النظر عن مدى تطابقها لمعانى الكلمات ومنطقيتها.

أغاني الإبهار السمعى

فى الأصل، فن الاستعراض فن بصرى.. يعنى الغناء لإمتاع العين.. عيني عينك ويمكن أن تكون الاستعراضات سمعية. وقد أضاف العلم خطوطا موسيقية للميلودى من أجل الإبهار السمعى أيضاً.

أما الأغاني «الأكابيلا» التى لا تصاحبها آلات موسيقية وتبهر سامعيها ليس على جرأة الملحن على الاستغناء عن المصاحبة الموسيقية ولا لأنها شكل للتحدى لما هو مألوف فى الغناء، إنما لأنها تحتاج إلى دراسة لعلم الأصوات البشرية، طبيعتها.. ومساحاتها.

ظهرت أغاني «أكابيلا» فى القرن السادس عشر كشكل من أشكال الموسيقى الدينية التى تكتب للأصوات البشرية وحدها بدون الآلات وتغنيها المجموعة، أول من لحنها الإيطالى بيير لويجى بالسترينا (١٥٢٦ - ١٥٩٤) الذى قضى حياته فى خدمة الكنيسة فى تأليف الموسيقى الدينية. ثم ظهرت المدرسة الفلمنكية التى وضعت نصب أعينها تهذيب هذا اللون ونقاوته من الحذلقة والإغراق فى استعمال الخطوط الموسيقية الإضافية أى الهارمونى والكونتربوينت، واهتمت بالصوت البشرى فقط فجعلت منه أداة للتعبير الكامل، وأصبحت الأكابيلا تعتمد على الهارمونى المدروس لا لمجرد وجود أصوات متوافقة بالصدفة.

وكانت فى إيطاليا مدرستان لغناء الأكابيلا مدرسة روما التى أسسها أحد تلاميذ بالسترينا ومدرسة أخرى فى مدينة البندقية تظهر فيها فخامة الفن الإيطالى الذى يتجلى فى هذه مدينة المبهرة العريضة. وفى الغناء العربى لا يوجد غير تجربة واحدة لغناء الأكابيلا قدمها محمد فوزى فى أغنية «كلمنى.. طمنى» فى فيلم «معجزة السماء» ١٩٥٦ شارك بالغناء فيها مجموعات الكورال من الجنسين ومن كل الطبقات الموسيقية من السوبرانو إلى الباص. إلى جانب محمد فوزى. إنه استعراض سمعى بالصوت الآدمى أجمل الآلات الموسيقية على الإطلاق.

أغاني الإبهار البصرى

أما الاستعراض البصرى، فإن الرقص بأشكاله يصبح أهم عناصره، فالعلاقة بين فنون الرقص والموسيقى علاقة تاريخية تسجلها الحضارات القديمة والحديثة. فالرقص حركة جمالية فى المكان، والموسيقى حركة جمالية فى الزمان. كما أن الرقص ترجمة للحن والإيقاع وهو فى تعبيره وسرعاته ونبضه مماثل لما فى الموسيقى من طابع وسرعة وإيقاع وهو بالنسبة للمشاهد ازدواج لحاستى البصر والسمع ليتكامل التجاوب البشرى مع التعبير الفنى بوسائل متعددة التأثير. وفى العصر الحديث مرت علاقة الرقص بالموسيقى فى مرحلة جديدة تتناسب مع فكر وحركة العصر، مرحلة تسودها الإصلاحات والتجديدات والصراعات، وأصبح الرقص بناء على ذلك ذا أثر عميق على الموسيقى.

وتختلف علاقة الموسيقى بالرقص فى العصر الحديث عندما كانت عليه فى القرن التاسع عشر عندما كانت موسيقى الباليه بالضرورة فى خدمة الرقص وتصميماته وحركاته وسرعاته وتشكيلاته ووسائل متطلباته.

كانت الموسيقى تكتب بناء على طلبات مصممي الرقصات وكان معظمهم لا يعلمون شيئاً عن فن الموسيقى فى الوقت الذى كان المؤلف الموسيقى يضطر لدراسة الحركة الراقصة ليترجمها إلى إيقاع موسيقى يرتبط برقصة بولكا، أو «جالوب»، أو «مازوركا» وحتى موسيقى الباليه التى كتبها تشايكوفسكى والتى تعتبر ذات جمال موسيقى نادر واستثنائى، كانت تخضع فى كتابتها لتعليمات مصمم الرقصات وكان يعرف باسم «كوروبوجراف».

وفى أوائل القرن العشرين. سافرت الأمريكية إيزا دورا دانكان وكان عمرها ٢١ سنة إلى أوروبا وعرضت فنون رقصها المتحرر من التقاليد القديمة فرقصت حافية القدمين وبدون الزى التقليدى للرقص، وتحركت على المسرح مندمجة مع الألحان التى كانت تنتقيها من موسيقى كبار المؤلفين، وبذلك ابتكرت وسيلة جديدة لدمج موسيقى جيدة عميقة مستقلة فى تعبيرها مع حركات رقص معبر يندمج مع الموسيقى دون أن يخضعها له. ثم تبعها فى ذلك كثيرون. وهكذا بدأ تيار جديد يتماشى مع التطور الدائم فى الحركة الموسيقية الحديثة المعاصرة ولا تقيد التطور الموسيقى فى شيء بل على العكس من ذلك يستفيد فن الباليه من كل جديد يطرأ على الموسيقى.

وهكذا بدأ الرقص يؤثر فى الموسيقى ويعكس كل منهما قيمة الجمالية على الآخر، فاتجها إلى آفاق جمالية واحدة واكتشافات جديدة فى مجالات الأسلوب والقالب والإمكانيات السمعية البصرية المشتركة فى الحركة الدرامية.

وإذا كان الرقص هو علم تخطيط الحركات الجسمية ووسيلته الحركة والكلمة هي وسيلة الشعر، فإن الإدارة تتحكم في الجسم لتكوين تشكيل فنى فإذا كان هذا التشكيل فكرياً أو فلسفياً كان الرقص فولكلوراً من إبداع الشعب أو شعبى يحاكي الفولكلور ويعبر عن مضامين قومية خاصة، أما إذا كان التشكيل الفنى عن موضوع جمالى فقط فقد يعزز ما نسميه بالرقص الشرقى أو belly كما يسميه الغربيون.

والرقص بمعناه الأول والذي يكون تشكيلاً فنياً فى موضوع فكرى أو فلسفى، فن فرعونى وجد على جدران المعابد، وعندنا موروثات شعبية مرتبطة بآداب وأساطير بالرقص من أسطورة «إيزيس» وأوزوريس» إلى حدوتة «حسن ونعيمة» وكذلك من الفن القبطى والفن الإسلامى.

ويسجل الرقص عاداتنا وتقاليدها وقيمنا وربما يكون موضوع الزواج أكثر الموضوعات التى عبر عنها المصريون بالرقص فى تابلوهات - نقلتها الفرق الفنية مثل «أفراح بلدنا» «الزفة» «فرح فلاحى» «فرح شرقاوى» «الزفة البورسعيدى» «فرح سيناوى» «فرح عرايشى» «الحنة السويسى» «أفراح النوبة» وتعليم الرقص صورة للثقافة الخاصة بكل بيئة فى مصر.

والموارد مادة ثرية للرقص فى محافظة الغربية حيث يوجد مقام العارف بالله السيد البدوى وتنتشر رقصات التنورة «الدرأويش» وعادة «الذكر» «الشخاشيخ» «عرايس المولد» وفى مطروح رقصة «سيدى العوام» وفى بنها فى محافظة القليوبية «الشيخ بركات» و«حمص وحلاوة» وفى الإسكندرية «مولد أبو العباس» و«النقرزان» و«السكاكينى» و«المرايا» وفى صعيد مصر تنتشر رقصات التخطيط وهو ١٦ نوعاً باختلاف ما يوجد منه فى بيئات مصرية أخرى وفى الصعيد أيضاً رقصات «الرحية» و«العصا والخيرزانة» و«البط العباسى» و«الحصان».

وقد بدأت مصر تهتم بالرقصات الشعبية أو الفن الشعبى الحركى منذ ثورة ١٩١٩. فظهرت حركة ثقافية تهتم بالتراث الشعبى ضمن حركات التنوير التى ظهرت فى مصر وحمل لواءها فنانون ومفكرون ومثقفون من أمثال سيد درويش ومحمود مختار وطه حسين ومحمد حسين هيكل وغيرهم. وأكدت ثورة يولييه ١٩٥٢ نفس الاتجاه، فلما أنشأت مصلحة الفنون وأسندت مهمة رئاستها إلى الأديب يحيى حقى أنتج أوبريت بعنوان «ياليل يا عين» وعرض على مسرح دار الأوبرا ١٩٥٦ ولم يستمر طويلاً فقد وقع العدوان الثلاثى على مصر فى ذاك العام.

ويعتبر النقاد هذا الأوبريت بداية نشاط فى مجال جمع التراث الشعبى وتقديمه فى شكل جاد على المسرح.

وحكاية أوبريت «يا ليل يا عين» شعبية مصرية جمعها توفيق حنا أحد الرواة بالإسكندرية وشارك الشاعر على أحمد باكثير فى تحويلها إلى أوبريت أخرجه زكى طليمات، وشارك بالغناء

فيه كارم محمود وشهر زاد، أما التعبير الحركى أو الرقص الشعبى فقد صممه وأداه كل من محمود رضا ونعيمة عاكف والألحان كانت لعبد الحليم نويرة.

تضمن الأوبريت عدة لوحات غنائية راقصة شعبية منها «اللعب بالعصا» «فوانيس رمضان» «عرايس المولد».

نجح الأوبريت، ففكر محمود رضا فى إنشاء فرقة متخصصة لتقديم الفن الشعبى بالاشتراك مع شقيقه على رضا، وكان محمود قد قدم عدة رقصات فى السينما، تكونت فرقة رضا ١٩٥٩ من ١٦ عضوا وضمها جهاز الدولة المشرف على الثقافة عام ١٩٦١ إليه وزيد عدد أعضائه إلى ٥٠ راقصا و٦٠ عازفا على الآلات المختلفة بقيادة على إسماعيل.

نزل محمود رضا إلى البيئات الشعبية فى مصر ليرصد حركة فنونها واختلاف الأزياء والأكسسوار والمواد المساعدة فى كل تعبير حركى، مع أنه كان فى مصر فى تلك الفترة مركزا لدراسات الفنون الشعبية. لكنه فضل اللقاء المباشر مع الناس والتفاعل معهم، وكان يسجل مشاهداته وما يسمع من الموسيقى ليضمن عدم النسيان، وقدم ما جمع من موسيقى إلى على إسماعيل الذى قام بتهذيبها وصاغها فى شكل شعبى رشيق لا تنقصه الشياكة والصدق.

وضع على إسماعيل ألحان رقصات «بائع العرقسوس» «المراكبى» «الحجالة» «الشمعدان» «العُصيان» «العنب» «خمس فدادين» «التوبة» «الشاويش عطية» «زينة البدو» «أرابيسك» «التنورة» و«افراح النوبة».

كذلك لحن على إسماعيل ووضع الموسيقى التصويرية المعبرة عن البيئة الشعبية فى الفيلمين الذين قامت فرقة رضا ببطولتهما وعلى رأسها محمود رضا والراقصة الأولى فريدة فهمى وأخرجهما على رضا، وقام بالغناء مطرب الفرقة محمد العزبى.

وفى عام ١٩٦٠ أعلنت مصر عن تكوين الفرقة القومية للفنون الشعبية، واستقدمت لها الخبراء والأجانب من روسيا لوضع الشكل الإنسانى والبنية الأولى. وكان أولهم بوريس رامازين عضو فرقة موسييف الروسية ومعه زوجته لارا وأعد التابلوهات التى قدمت الفرقة فى أول عروضها ١٩٦٣ وكانت تضم «المناديل» «التلات عميان» «النوبة» «البحريسة» «العين» «الدروع» «خمس ستات» «بورسعيد» «الصاجات» «الطرحه» «الإسبته» «الفرعونى» وأضاف إلى العام التالى رقصات «الحجالة» «الصباحية» «المعاليك» «الربابة».

ظهر فى تابلوهات رامازين، الوجدان الروسى فاهتم بالشكل الجمالى واقتربت الجملة الراقصة والتكوين النوبى من الباليه الفولكلورى المعتمد على خطوات نوبية، كما استخدم تشكيلات تنتمى إلى ثقافات «أوروبية شرقية» ظهرت فى الحركات العنيفة عند انتظام الشباب فى صفوف، وتتلذذ

على يد رامازن الجيل الأول من أعضاء الفرقة ومنهم سامى يونس وحسن خليل وكمال نعيم وسامى زغلول وسمير جابر وفتحى أندراوس وثرى جورج وغيرهم وتلاههم جيل الراقصين محمد خليل ووهيب لبيب وقدموا رقصات «الدحية» «الزار» «أم الخلول» «البشارية» «الدبكه» «الفرح» «سيوة» «أفراح غزة» «أريحا» «الحصان» «السلام» و«البمبوطية» التى صنعت شهرة الراقصتين مشيرة اسماعيل وعائده رياض وتحولتا إلى ممثلتين فيما بعد.

وتكونت فى أقاليم مصر فرق كثيرة للفنون الشعبية تخصصت فى تقديم تابلوهات خاصة تعبر عن ثقافة كل إقليم، فرقة البحيرة ١٩٦٤ - فرقة بورسعيد ١٩٦٤ - فرقة ملوى ١٩٦٤ - فرقة الوادى الجديد ١٩٦٧ - فرقة الشرقية ١٩٦٨ - فرقة الإسماعيلية ١٩٦٩ - فرقة الغربية ١٩٦٩ - فرقة القليوبية ١٩٦٩ - فرقة سوهاج ١٩٧٠ - فرقة أسوان ١٩٧٠ - فرقة مطروح ١٩٧٥ - فرقة السويس ١٩٧٦ - فرقة شمال سيناء ١٩٧٩ - فرقة الأنفوشى ١٩٨١ - فرقة الحرية ١٩٨٥ - والأخيرتان فى مدينة الإسكندرية - فرقة القصير ١٩٨٥ ، فرقة المنصورة ١٩٨٥ - فرقة قصر ثقافة القبارى ١٩٩١ - فرقة قصر ثقافة مصطفى كامل ١٩٩١ - والأخيرتان بمدينة الإسكندرية.

الألحان التى صاحبت تابلوهات فرقة الفنون الشعبية، إما فولكلورية تم جمعها من أفراد الناس، وإما شعبية تحاكيها فى بساطتها وشعبيتها، إنها ألحان زخرفية تعزف فى خدمة التابلوهات الراقصة، ولم تدخل يد الفنان المحترف فيها إلا بعمل لمسات تهييضية كما فعل على إسماعيل لتابلوهات فرقة رضا وشعبان أبو السعد فى الفرقة القومية فهذا اللون اللحنى هو من إبداع الشعوب التى تراه صالحا ومناسبا لتشكيل فنى لا ينقصه الفكر والفلسفة.

وقد استخدم الرقص الجماعى الشعبى فى تابلوهات غنائية فى أوبريتات ومسرحيات واستعراضات كثيرة. كما ظهر لون من الرقص الجماعى لا يكون مصدر حركاته هو أبداع الشعب أو الفولكلور وانتشر فى علب الليل والملاهى وشارع عماد الدين فى الربع الثانى من القرن العشرين، ثم انتقل إلى الاستعراضات التى قدمتها السينما المصرية وقد أثمرت من إنتاج الأفلام التى تعتمد على التابلوهات الراقصة الجماعية فى شكل أوبريت أو أغنية وهى ألوان تتطلب مقدرة من الملحن الذى يتعرض لها، وقد برع فيها فريد الأطرش فى أوبريتاته للسينما الدرامية، والاستعراضية بالإضافة إلى الأغنيات الفردية والاستعراضية، ومن هذه الأوبريتات «انتصار الشباب» «سندريللا» «فارس الأحلام» «يا عم يا سحار» «بساط الريح» وغيرها. ومن أغانيه الاستعراضية «ماتقولش لحد» «إياك من حبيبى» «أأمرع الراس وع العين» «فوق غصنك يا لمونة» «دقوا المزاهر» «يا حليوة» «جرى ايه يا عزالنا» وغيرها.

أما محمد فوزى فهو نجم الاستعراض الأول فى السينما والغناء العربى ساعده فى ذلك امتيازه بلياقة بدنية عالية مكنته من أن يكون راقصا ملحنا للاستعراض، وقد راقص ثلاث راقصات

محترفات من أشهر من تخصصوا فى هذا الفن فى مصر هن تحية كارىوكا فى فيلم «حب وجنون» ١٩٤٨ ، ونعيمة عاكف ١٩٥٢ فى فيلم «يا حلاوة الحب» وسامية جمال فى فيلم «كل دقة فى قلبى» ١٩٥٩ ، بالإضافة إلى تمتعه بدرجة عالية من خفة الظل وإجادة التمثيل وفى الغناء أيضا.. كانت ألحانه تتناسب مع هذا الفن المبهى فهى قصيرة جميلة راقصة وما أكثر الاستعراضات فى تراثه والتي كان الرقص الجماعى عنصرا أساسيا فى نجاحها وهذه التابلوهات «الزفة» «الزهور» «إحنا أحباب الليل» «أضحك للدنيا» «مال قلبك مال قلبك» «فين قلبى».

لحن زخرفى.. ويلك ويلك

بالإضافة إلى أغنيات محمد فوزى الاستعراضية التى اعتمدت على قدرته فى الحركة الرشيقة وحضوره الجماهيرى ، وحواره الغنائى مع المجموعة لحن أغنيات كثيرة منها «أى والله أى والله» «ويلك ويلك» التى قدمها فى فيلم «ابن للإيجار» وتعكس ملامح الغناء الاستعراضى خفيف الظل عنده فالإيقاع نشيط حى ويظهر خفة ظله فى صرخة «الويل» أما السرد اللحنى فهو منطقى ومتتابع على الإيقاع لا تفصله إلا لزمة موسيقية رشيقة سريعة حية بين الكوبليات.

وعلى رغم أن الموقف الذى يغنى فيه محمد فوزى هذا اللحن هو تمثيل دور الابن الذى كان تائها عن أسرته ، فإن الغناء كان مرحا ، بل إنه لحن موالا ضمن أحداث اللحن غناه على الإيقاع السريع الحى للأغنية وهكذا جاءت معظم الأغنيات التى قدمها محمد فوزى فى أفلامه الاستعراضية.

كان محمد فوزى صاحب موهبة كبيرة فى مجال التلحين الزخرفى والذى صنع منه نجما كبيرا فى مجال التلحين الاستعراضى ، الذى يهدف إلى إبهار العين مع الأذن ، أو الغناء عينى عينك.

ولم يترك محمد عبد الوهاب لونا غنائيا لم يضع عليه بصمة ولم يترك أسلوبا لم يلحن به ، وإن كانت ألحانه الاستعراضية أو الزخرفية لا تمثل نسبة عالية فى تراثه العظيم.

لحن لنفسه بعض الأغانى السينمائية من هذا اللون مثل «انس الدنيا وريح بالك» فى فيلم «رصاصة فى القلب» و«القمح الليلة» فى فيلم «لست ملاكا» ولحن «الدنيا ريشة فى هوا» لسعد عبد الوهاب فى فيلم «علمونى الحب» ولصباح «الرقص نغم» مع سعد عبد الوهاب فى فيلم «سيبونى أغنى» ولحن لليلى مراد «أبجد هوز» و«اتمخبرى يا خيل» و«الدنيا غنوة» وكلها فى فيلم «غزل البنات» كما لحن لها فى فيلم «عنبر» استعراض «دوس ع الدنيا» «اللى يقدر على قلبى» و«شارك فيه بالغناء اسماعيل يس ومحمود شكوكو وعزيز عثمان وبشارة واكيم».

لحن زخرفى.. اللى يقدر على قلبى

فى لحن استعراض «اللى يقدر على قلبى» توازن بين الغناء العاطفى الذى تقدمه مطربة كبيرة هى لىلى مراد والغناء الساخر والتهكمى الذى يقدمه نجوم المونولوج الفكاهى والكوميديانات فى السينما، فهى تغنى جملة مسترسلة معبرة «كلام جميل.. كلام معقول» بينما يعلو صوت الإيقاعات وتتنوع فى غناء الآخرين كعنصر أساسى من عناصر الاستعراضات فى السينما أو المسرح أو التليفزيون.

وبلغت السخرية فى هذا الاستعراض فى ختام الجملة التى غناها عزيز عثمان، «إن شا الله أكل أنا عيش حاف» والتى انتهت نهاية شعبية تهكمية متأثرة بصوت «ال دراويش» بصورتهم الساخرة ورد فعلهم عند ذكر أنواع المأكولات أمامهم.

وغلب الأسلوب الزخرفى فى إنتاج الملحن منير مراد الذى شغف بالألحان الغربية، ونقل بعض جملها فى ألحانه، وأكثر من استخدام الآلات المستخدمة فى موسيقاها.

لحن منير مراد لشادية مجموعة من الأغنيات الاستعراضية فى الأفلام تعتمد على الخفة والجمال والحركة الراقصة وأولها الأغنية التى شهت اسمه فى مجال التلحين من أول ألحانه لها «واحد.. اثنين.. وأنا وياك يا حبيب العين» إلى أغانيها «ما اقدرش أحب اثنين» و«دبلة الخطوبة» و«مكسوفة» وغيرها وكلها توضح اتجاهه اللحنى الزخرفى منذ البداية وهو الاتجاه الذى تأكد فى ألحانه الكثيرة بعد ذلك بدءا من ألحان استعراضات التى قدمها فى فيلمه «أنا وحبيبى» و«نهارك سعيد» ومنها تابلوهات «أين تذهب هذا المساء» و«أنا ثلاثة ثلاثة» و«أنا متأسف» و«قرب خش اتفرج» و«هنا القاهرة» وقد أعاد تلحين أغنية «أكلك منين يابطه» التى سبق أن لحنها فريد الأطرش لصباح، وغناها منير فى فيلم «موعد مع إبليس».

وضحى منير مراد فى كثير من ألحانه الراقصة أو الزخرفية بالمعانى التى تتضمنها الأغنية، مثلما فعل فى أغنية «الليل.. الليل» الذى لحنها على إيقاع «الجيرك الغربى» وكذلك فعل فى أغنيتى «فلاح كان فايت بيغنى» و«دور.. دور» لشريفة فاضل، وكذلك فعل مع أغنيتى عبد الحليم حافظ «أول مرة تحب» و«بحلم بيك».

لحن زخرفى.. وحياة قلبى وأفراحه

لكن منير مراد صور المناخ العام لكلمات الأغنية فى بعض الألحان ومنها لحنه لأغنية «ضحك ولعب وجد حب» فالموضوع يتناسب مع أسلوب منير مراد الزخرفى، وكذلك فعل فى لحن عبد

الحليم حافظ «وحياة قلبي.. وأفراحه» وفي هذا اللحن غنى المطرب المذهب في جمل قصيرة راقصة رده بعده الكورال بمصاحبة الإيقاع «المقسوم» الحى النشيط ولحن الكوبليه الثانى بدون لزمة موسيقية ويتكون من ٣ جمل راقصة تنتهى بسحبة غنائية ليعود الكورال لغناء المذهب، اما الكوبليه الثانى فكان هتافا غنائيا بين المطرب والمجموعة ينتهى بغناء المذهب. أما نهاية اللحن فهي Fade out.

ولحن منير مراد فوازير ضاحكة للتليفزيون.

وفن الفوازير، استعراضى نجح فى تلحينه حلمى بكر وسيد مكاوى وغيرهما، ومعظم الملحنين الذين عاصروا مخرج الفوازير فهمى عبد الحميد، لكن فوازير التليفزيون لم تكن كلها ضمن أشكال الفن الشامل، مثل الحلقات التى قامت ببطولتها نيللى الموهوبة فى الغناء والتمثيل والرقص بقدر متقارب، أما الفوازير التى قدمتها شريهان فكانت رقص وتمثيل بلا غناء أما ما قدمته شرين رضا ويحيى الفخرانى وهالة فؤاد وصابرین فهى تمثيل بلا غناء ولا رقص.

وقد استهوى بعض الملحنين الرقص الشرقى فوضع موسيقى لترقص عليها راقصات السينما المحترفات، وكما لحن منير مراد رقصات لسامية جمال وتحية كاريوكا ونعيمة عاكف ورجاء يوسف ولحن أحمد فؤاد حسن رقصات لنجوى فؤاد التى لحن لها محمد عبد الوهاب رقصة «قمر ١٤» ولحن لها محمد سلطان أيضا إحدى الرقصات.

والإبهار سمعى أو بصرى يعنى الاهتمام بالشكل، وفى أحيان كثيرة يتم على حساب المضمون وربما على حساب المنطق، فالزخارف تغنى لإمتاع العين وخطف انتباهها والتلحين الزخرفى هو غناء للعيون قبل الأذان..

وعندما تودى الحركة الجسمية تشكيلا فنيا لا فكر فيه ولا فلسفة ففى هذه الحالة يظهر الرقص الشرقى أو رقص هز البطن كما يسميه الغربيون وقد أنشأوا فى أمريكا عشرات المعاهد لتعليمه والتدريب عليه مقابل مبالغ ليست قليلة وذلك أيضا حدث فى بريطانيا وإيطاليا ويمارسه البعض فى ألمانيا كطريقة للتصوف وتحويل الجسد إلى وسيلة من وسائل التعبير الروحانى.

وقد ظهرت جماعات تدعو لنشر هذا النوع من الرقص فى ألمانيا وربما كان ذلك سببا فى دفع إسرائيل لتدعى أن الرقص فن شرق أوسطى وهو إبداع يهودى مثله مثل الموسيقى العربية وهرم خوفو أيضا !!

وارتبط الرقص الشرقى بشكله الحالى باسم راقصات مصريات وبجلسات الإنس وصوت الكأس والطاس ويعتمد على صوت الطبل، والتخت الشرقى بالطبع المصرى حتى ولو كانت الراقصة تركية أو أمريكية أو من ألمانيا.

أغنية زخرفية.. يا حبايبي يا غايبين

ارتبط الرقص الشرقي بغناء المطربين والمطربات من أصحاب القدرات العالية في الغناء الشعبي وصاحب هذا اللون أغنيات وتابلوهات استعراضية كثيرة، منها ما لحنه فريد الأطرش وشاركه منه بالرقص فيه سامية جمال وليلى الجزائرية، وكان فريد مولعا بهذا اللون حتى إنه وافق على أن يعبر به المخرج هنرى بركات عن كلمات حزينة قدمها فى آخر أفلامه «نغم فى حياتى» حيث ظهرت جماعات من الراقصات الشرقيات ترقصن على أنغام أغنية تناجى الحبيب الغائب وبذلك يكون قد ضرب بمعانى الأغنية عرض الحائط.

أغنيات العبت

حطمت نكسة ١٩٦٧ أحلام الطبقة الوسطى فى مصر، وأتت على قيمها وذوقها، وكرد فعل لهذه النكسة الأليمة ظهرت أغنيات سرىالية لا لون ولا طعم لها، وسمعنا «السح الدح امبو» و«سلامتها ام حسن» و«قدقشندى دبح كبشه» و«نار يا حبيبى نار.. قول بالزيت الحار» و«حبه فوق وحبته تحت» وانتشرت موجة من الغناء لا هى أغانى ولا مونولوجات فكاهية، جعلت من العاملين فى مهنتى العزف والتلحين من أبناء شارع محمد على نجوما كبارا، صنعوا غناء الهذيان بعينه واتجهوا إلى العبت والسوقية وقد أقبلت عليه الطبقات البسيطة فى المجتمع ثم انتشر ليشمل كل الطبقات ويلون الذوق العام.

وتلون هذا الغناء حسب الظروف الاجتماعية «فما أن دخلنا فى الألفية الثالثة حتى انتشرت أغانى السرىالية فى السينما مثل «كمننا» وأغانى الأطفال «قول لما دح» و«بابا فين»؟ ثم انتشرت موجة أغانى «السب العلنى» أو أغانى «غرام وانتقام» فغنى مطرب «من فضلك لو سمحت.. نزل إيدك تحت.. بعد إذنك كده مش صح.. نزل إيدك تحت.. مش أنا خالص اللى ممكن أنكسر».

وغنى آخر «قوم اقف وانست بتكلمنى.. قوم اقف بص لى وفهمنى ولا تتكلم ولا تتألم.. وان غلطت ابقى امشى وسبنى» وغنت مطربة «لو ما رجعتش ليه بقلبك تانى هنا.. لو ما افهمتش إن الجنة ف حضنى أنا.. مبقاش أنا» وغنى مغنى «وبناقص حياتى معاك.. من أمتى وأنا باستناك.. ضيعت عمرى معاك بقللى ايه تانى» وغنى آخر «هيه ناقصاك انت كمان.. وعاييز منى حنان» وغنى مطرب «ارجعلك.. يعنى حرقه دم..! ارجعلك كل كلامك عاييزنى لا.. تانى لا.. فيه غيرك أنا عنده أهم». وغنى أيضا «انتى الللا عملت لكل شباب الدنيا قلق.. وعملتى قلوبهم سلسلة

وخلخال ورق.. أول ما شفتك قلت سيحان من خلق.. اتفلق نصين عشان يبقى الحلق، وغنت مغنيه «عيب عليك.. دى أقل كلمة.. أقولها ليك»..

ومادام سباق الأغاني يحسمه الابتزال فلا غرابة أن نسمع أغنية «بحبك يا حمار».
إنها زخارف غنائية تفسد الأخلاق وتشيع الخوف فى المجتمع وهى أغنيات التهديد والإنذار بِسَمِ البهايم وحرق الغيطان فى الريف، إنها زخارف غنائية تضايق السمع ولا تسر العين. ولا تقل ركافة عن الأغنيات الإلكترونية السريالية.

الغناء الإلكتروني الراقص

كانت الموسيقى الإلكترونية محاولة للوصول إلى ألوان غير مطروحة لإثراء المادة النغمية للموسيقى التقليدية، بدأها جيل جديد قبل الحرب العالمية الثانية بعد أن اكتشفوا أن الآلات التقليدية قاصرة على إعطاء كل ما يرغبونه من ألوان فاتجهاوا إلى «كهربة» الآلات التقليدية وصنعوا البيانو الجديد Electro-Kord ثم صنعوا آلات إلكترونية تعطى أصواتا غريبة وكتبوا منها موسيقى للسينما والمسرح والأوركسترا، وتطورت الاكتشافات العلمية فى عالم الإلكترونيات وعلم الصوت وتقدم بناء المولدات الكهربائية. واكتشاف طرق تسجيل الأصوات على شرائط ممغنطة مما ساعد على تنمية التجارب الإلكترونية وقد اكتملت هذه الطريقة وظهرت عام ١٩٥٠.
وأضافت الآلات الإلكترونية أصوات الطبيعة والطيور والأشياء وأصوات أخرى يقال عنها الموسيقى العفوية مثل أصوات السيارات والضجيج.

واستطاع استوديو إذاعة مدينة كولونيا الألمانية أن يستفيد من الاكتشاف الجديد فى إعادة تسجيل شريطين أو أكثر على شريط واحد، وأن يقوم بتسجيل الأشرطة على فترات متفاوتة، ويقوم بتقطيع الشريط الأصلي إلى فواصل صوتية محسوبة ويعيد تسجيل الشريط بطريقة معكوسة أو بسرعات مختلفة وأن يجمع المواد باستخدام بعض الأسس البيوليفونية.
وتحمس المؤلف الموسيقى فى الغرب للموسيقى الإلكترونية وكان يربط الثقافة الموسيقية المتوازنة والتقليدية بالهندسة الإلكترونية، وكان منهم مهندسون وجدوا فى ذلك متعة تجعل من إمكانياتهم العلمية وسيلة فنية جمالية.

وظهرت مذاهب متنوعة لتأليف الموسيقى الإلكترونية أهمها ما تم تسجيله فى نفس مرحلة تأليفه وهو ما يتم تكوينه إلكترونيا على أشرطة ولا يوجد وسيلة للاستماع إلى ما تم تسجيله إلا من خلال الجهاز نفسه، كما ظهر مذهب آخر ليعزف الألحان حسب تدوين خاص يشكل لغة جديدة فى التدوين الموسيقى وعلى آلات موسيقية إلكترونية.

وعلى رغم أن الموسيقى الإلكترونية قد أنجزت الكثير منها إعطاء ألوان لا تتمكن الآلات التقليدية ولا أى أوركسترا أو كورال فى إعطائه ، وأن أصواتها دقيقة خالية من الخطأ البشرى الذى يقع فيه العازفون ، وأنها تتيح للمؤلف استخدام أصوات من الفضاء الخارجى وأصوات مضاعفة من بعض الآلات. وتمكنه من التحكم فى الزمن واستخدام أساليب المعالجة لتعدد الأصوات إلكترونيا إلا أن التطرف والمبالغة قد شوهت بعض الأعمال التراثية وقد تم استخدامها فى البلاد العربية بطريقة تمتع المؤلف ولكنها لا تتفق مع مشاعر وأحاسيس المستمع خاصة أنها انتشرت فى مكان الاستديوهات وعم نشاطها فى أجهزة الإعلام والسينما والإعلانات التجارية التى كان لها السبق فى استخدامها كما انتشرت فى موسيقى الأطفال والأساطير وموسيقى الجاز أيضا.

وقد نقل أحد المتخصصين المصريين فى الموسيقى الإلكترونية صوت ضجيج الشارع وحول عن طريق الكمبيوتر أصواته إلى نغمات تشبه السلم الموسيقى استخدمه فى التلحين الإلكتروني يعزفها الحاسب الآلى بمصاحبة عرض بصرى من الإسقاطات الضوئية تتناغم ألوانها مع طبيعة سرعة كل سيارة يُسمع صوتها فى الطريق.

ورنين الوسائط الإلكترونية تعبير عن أحد الفنون الموسيقية المستخدمة وهى توظف تقنيات التكنولوجيا فى تأليف الموسيقى وهو فن يتدخل فى إبداعه أو تسجيله أو أدائه عدد من الوسائط الإلكترونية تتمثل فى وحدات التسجيل الرقمية Digital كشرائط الدات واسطوانات ضوء الليزر CD وعدد من المعدات الكهربائية والأجهزة الصوتية مثل مكبرات الصوت والمؤثرات والآلات الموسيقية الإلكترونية مثل مركب الألوان الصوتية Sunthesizer بالإضافة إلى معدات الصوت القياسية Analog والآلات الموسيقية التقليدية Acoustic Instruments بينما يظل الكمبيوتر مايسترو قائد مجموعة يتحكم فى أوركسترا كامل من الوسائط الإلكترونية المتنوعة.

ورنين الوسائط الإلكترونية يبحث دائما فى إبداع أشكال فنية متجردة وخلق أساليب متطورة فى تكوينات موسيقية غير مألوفة ، كما تهتم بابتكار ألوان شيقة لا حصر لها من الضجيج والرنين الصوتى كقيمة فنية كبرى لا غنى عنها إلى جانب اللحن التقليدى.

ويؤدى هذا الفن عادة بطرق غير تقليدية وقاعات مجهزة تجهيزا خاصا أو فى الأماكن المفتوحة من خلال السماعات ويمكن عرضها كصورة سمعية منفردة بذاتها أو مقترنة مع الموسيقى التقليدية ، وأحيانا يشارك فى هذا الفن عدة وسائط فنية متنوعة تبقى الموسيقى بينهم وسيطا محوريا تدور فى فلكه الوسائط الفنية الأخرى مثل فنون الكلمة كالشعر والحوار ، وفنون الحركة كالأداء التعبيري والمسرح الشامل.

وانتشرت الأغاني الإلكترونية على ما عداها من غناء، فالتلحين أصبح شيئاً سهلاً يتحكم فيه أزرار جهاز ثمنه عدة مئات من الجنيهات، أما الكلمات فقد عادت إلى عصر الكليشيهات الغنائية سابقة التجهيز، والتي انتشرت في أغاني زمن الضعف وفي علب الليل أثناء الحرب العالمية الثانية، فلم تعد الأغنية تتضمن أفكاراً قوية أو جديدة كما فعل أحمد رامى وصالح جاهين ومرسى جميل عزيز ومأمون الشناوى وحسين السيد وعبد الرحمن الأبنودى وغيرهم. ولم يعد الأداء متوقفاً على أصحاب المواهب من المطربين إنما هو لكل قادر على شراء كلمات ولحن إلكترونى.

وانتشرت الأغاني التجريدية الخالية من التعبير وإذا عبرت فهو تعبير راقص بصرف النظر عن معانى الكلمات فيها، حتى إن القصائد الغنائية التى رسمت ملامح الرومانسية فى الغناء العربى قدمها كاظم الساهر على إيقاعات «علمنى حبك» «الحب المستحيل» «قولى أحبك» «فى مدرسة الحب» وغيرها.

وهبت عاصفة الكليبات العارية على الموسيقى الإلكترونية الركيكة، فالإيقاعات «موضة» مثل «السالسا» تتكرر فى كل أغاني الجيل، والمقام ثابت وهو «الكرد» مع أن الموسيقى العربية تتضمن حوالى ١٥٠ مقاما، والشكل الموسيقى، إلكترونى، مصطنع فتسمع أصوات آلات القانون، والناى والعود، والطبلة والرق والدف، كلها أصواتاً صناعية تماماً مثل الورد المصنوع من البلاستيك.

وقد لوحظ التشابه الكبير بين أصوات الأولاد والبنات فى الغناء، واختفت لهجة الغناء الرجولى الذى كان يغنى منه محمد عبد الوهاب وعبد الحليم حافظ وفريد الأطرش وعبد الغنى السيد وإبراهيم حموده ومحمد عبد المطلب ومحمد قنديل ومحرم فؤاد وعادل مأمون وماهر العطار وهانى شاكر. وقد أصبح غناء الأولاد ناعماً ومن طبقات صوتية حادة، واختفت طبقة «القرار» أى الصوت المنخفض وكان لها تأثير عظيم على مستمعى الغناء فى عصره الجميل..

وإمعاناً فى الإبهار، وتحصناً بالآخرين، أقبل بعض المغنين على تقديم أغنيات مشتركة بين صوتين من الجنسين أو جنس واحد، ومعظم هذه الأغنية هى أغنية واحدة تم تقسيمها على صوتين.. فلم يراع ملحنها فرق الطبقة الصوتية من النسائي إلى الرجالي، بل وربما من أبناء الجنس الواحد ولم يكتبها المؤلف فى شكل حوار أو دياالوج أو هات وخذ، كما يشترط فى فن كتابة الدياالوج. إنها ساندوتش.

لقد بدأت الأغنيات الإلكترونية بالإعلانات التجارية ذات اللهجة الركيكة فى اللحن والأداء وطبعاً الكلمات.. ووصلت إلى الكليبات الضارة التى يتسابق فيها المغنيات فى العرى والابتزال.

وتصبح الموديل فى الصورة أهم من المطرب، وفى كل الحالات لمع اسم الموزع الموسيقى الذى علا فى أحيان كثيرة على اسم الملحن.

أغنية «حبيبى ولا على باله» كلماتها تقول «حبيبى ولا على باله شوقى إليه.. ولا شاغل باله أنادى عليه، وليالى كثير أفكر فيه واحن إليه ولا دارى».

«كفايه انه باق له ليلة ويوم.. على طول فى خيالى ومفيش نوم.. عيونه فيها كلام.. فى ليل خلاب ملا قلبى غرام.. فى أحلى عذاب».

الكلمات لا تتمشى معانيها فى بعض المواضع مع المنطق. فمثلا تعبير «بقاله ليلة ويوم» فيه تحديد للزمن واختيار لعدد الساعات زاد فيها الحب والهيام مع أنه سبق وقال «ليالى كثير بفكر فيك» أما تعبير «ملا قلبى غرام فى أحلى عذاب» فيحتاج لتوضيح من المؤلف ليأتى أكثر منطقية فى تركيبة الجملة.

أما الرؤيا الموسيقية للأغنية فاختارها الموزع الموسيقى وقد تضمنت مقطعا من أغنية «راب» ذلك اللون الأمريكى الراقص بلا ميلودى إنما بأداء ريستاتيف.

بعد مقدمة موسيقية إيقاعية يبدأ إيقاع «السالسا» اللاتينى ثم صوت «الطبل الكبير» ثم يتحاور الإيقاعان فى شكل مهرجان إيقاعات تشارك فيه «الدهلة» وهى الطبل العادية كبيرة الحجم والتي تعتبر أساسية فى فرق الرقصات الشرقيات.

ولحن الأغنية من مقام «الكرد» من جملة واحدة طويلة يغنيها المطرب على صوت الدهلة، ثم على إيقاع «السالسا» تفصلهما لزمة صغيرة تعزفها الوترية والمقطع الذى غناه منه المطرب من أغاني الراب على رغم أن المستمع اندمج مع جسم اللحن ليظهر المطرب عالميا.

أغنية «ادلع» تقول كلمات المذهب «ادلع يا كايدهم.. خليهم يشوفوك.. علمهم أصول الحس.. اعطيهم درس بعيونك.. علمهم بنظراتك.. وايش لون الجمال يكون.. اضحك يللا وريهم أحلى ضحك وأحلى عيون.. غير حصنك المجنون.. اطلع كل اللحظات شى.. حرام انت تبادلهم.. عذبهم شوى شوى».

لم أفهم ما يريد المؤلف أن يقوله هل يريد أن يعرض حبيبته على أنظار الكل، والمعروف أن المحب دائما يتمنى ألا يرى حبيبته إلا عيناه، فهو يخاف عليه من عيون الناس، ويغار عليه منهم ويسعى لامتلاكه وحده.

كلمات الأغنية ٣٦ كلمة بالتمام والكمال فى شكل مذهب وكوبلهين أما المقام الموسيقى فهو «البياتى» ولم يخرج عنه مدة الأغنية كلها. بدأ اللحن بجملة موسيقية عزفتها آلة القانون نصفها الأول انسيابى بلا إيقاع (أدليب) بينما نصفها الثانى صاحبه إيقاع «سنباطى» ويغنى المطرب

كلمة «إدلع» فيتحول الإيقاع إلى شكل آخر هو «الصعيدى» راقص يضاف إليه أشكال أخرى من آلات الزخرفة الإيقاعية «بركشن» يتلوها تقاسيم شعبية لآلة الأكورديون تنتهى بسكتة قصيرة يبدأ بعدها غناء المذهب بمصاحبة آلتى «القانون» و«البركشن» ويرد الكورال على كل شطرة يغنيها المطرب بآخر كلمتين فى الشطرة، بعدها تعزف آلة الأكورديون نصف جملة من نسيج لحن المذهب ترد بالنصف الثانى آلة «البرق» ثم يعود صوت الأكورديون ليعيد النصف الأول فيرد عليه صوت آلة «الكلارنيت» وهى آلة نفخ غربية.

وكرر المطرب كلمة «إدلع» لتصبح فى معنى «أعد» أو هى للآلات المشتركة فى عزف الأغنية بإعادة عزف الجملة الموسيقية التى استمعوا إليها.

ولحن الكوبليه الأول هو نفسه لحن الكوبليه الثانى. تماما كما يحدث فى قالب الطقطوقة الشعبية أو ذات الأصل الفولكلورى. وقد تسلطن المطرب وردد الآهات مع اللزمات الموسيقية فى لحن الكوبلهين.

واختلف ختام اللحن، فقد عزف الأكورديون جملة قصيرة منها مازوره واحده (والمازوره وحدة قياس الجملة الموسيقية) غنى المطرب موالا بمصاحبة تقاسيم على آلتى القانون والبركشن بينما تعزف الوترية جملة من نسيج اللحن لكنها إيقاعية، وقد أعطى هذا الشكل صورة لاستخدام ما يشبه الغناء البوليفونى فى الغرب وهو عزف لحنين أو أكثر فى وقت واحد.

أغنية «تشكرات» سياحة غنائية بين تركيا وأسبانيا ولبنان والجزائر. قبل أن يبدأ الإيقاع فى اللحن، غنت المطربة جملة انسيابية فى شكل موال «سنين بعد غيابك عدوا ودار الزمان» بيت وقد تنوعت اللهجات فى كلمات الأغنية ويقول المذهب «قسما عظما ونبينا» ما نبيع ضعا مهما كان مثار.. وابكى قدما ع اللى باع أسرار «يترك بيد ألى خللى عقلى طار.. تشكرات أفندم جدروحي شوك جوزاك.. تشكرات أفندم.. عن غيم زال.. تشكرات أفندم صابه زلزال».

المقام الموسيقى «كرد» المقدمة الموسيقية للوترية على زخرفة إيقاعية بصوت آلة الأورج، فى جملة تم عزفها مرة من طبقة «القرار» ومرة ثانية من «الجواب» (أى من الطبقة المنخفضة ثم المرتفعة) أما شكل الإيقاعى فهو الديسكو العالمى مزخرف بإيقاع «فلاحى» مصرى وانسحب مع بداية الغناء ليبقى الديسكو منفردا.

ومن الموات النادرة فى الألحان الإليكترونية تحول اللحن من المقام الأساسى إلى مقام آخر هو «الراست» فى كوبلهين الأغنية، وقد استخدم الموزع الموسيقى صوت المطربة فى شكل تآلف من صوتين فى غناء كلمة «تشكرات» فى نهاية كل كوبليه.

أما قفلة الأغنية فجاءت فى شكل غناء مشترك بين المطربة والكورال تنتهى بكلمة «قسما».

أغنية «بحبك أنا» أغنية لمطرب من الأصوات الكبيرة، نشأ في عصر الغناء الرومانسى ولكنه وجد نفسه مطالبا بمسايرة الموجات الجديدة في الغناء الزخرفى بإيقاعاته الراقصة وكلماته المسطحة في معانيها.

يقول مذهب هذه الأغنية «قد ما عمرى يطول.. حفضل أحبك أنا.. ليلى نهارى حقول.. إنت حبيبى أنا» فهى معانى مستهلكة ولا جديد فيها وتنتمى إلى الكلمات التى يقال عنها كليشيهات غنائية سابقة التجهيز، ويبدو أن مؤلف الأغنية أعجبه كلمة «أنا» فحشرها فى الكوبليه الثانى مرة أخرى «أنت حبيبى بعيد يومى يبقى سنة.. واحلم بالمواعيد إمتى تجينى أنا».

ومرة أخرى اللحن من مقام «كرد» الذى اقتصر عليه التلحين فى عصر كامل هو عصر الغناء الإليكترونى، وتجراً الملحن وخرج من هذا المقام فى تلحين جملة «وجدتني عينيك السمرا.. نسيتني الدنيا المره» فلحنها من مقام «صول ماجير» وربما أعطى هذا التحويل اللحن للأغنية أبرز ملامحها، أما غير ذلك فقد جاءت الجمل اللحنية فى شكل بسيط تصلح للغناء الجماعى أو الأطفال، وهو ما فرضته الكلمات على الملحن.

واستخدم الموزع الموسيقى أشكالا متنوعة من الإيقاعات فمرة أشرك كل الآلات الإيقاعية، ومرة أخرى قصر ذلك على آلات الزخرفة «بركشن» ومرة استبدل كل ذلك بصوت الجيتار الإيقاعى خلسة فى الجمل ذات الطابع الرقيق نسبيا، كما استخدم آلات نفخ فى مصاحبة لردود الكورال على المطرب. وعلى رغم أن الأغنية راقصة، إلا إنها بدأت بجملة موسيقية طابعها الترقب كأنها موسيقى تصويرية فى عمل درامى.

أغنية «يوم ورا يوم» وقد انتشرت ظاهرة الثنائيات الغنائية التى يشارك فيها أكثر من صوت بهدف التميز والاختلاف عن الغناء السائد المتشابه فى المقامات والإيقاعات وكان من بين هذه الثنائيات «يوم ورا يوم» وهى ليست أغنية حوارية لا فى كلماتها ولا فى لحنها. فالكلمات تبدو وكأنها كتبت لتغنيها المطربة بمفردها وحدها أو المطرب وحده، فهى لا تسأله وهو لا يجيب، إنما يكمل المطرب والمطربة المعنى لبعضهما وهما متفقان على كل التفاصيل فلا تعرف من غاب ومن جاء من الحبيين..

وضع الملحن يده على ميزة جميلة فى صوت المطربة (من المغرب) والمطرب (من الجزائر) وهو «التريولات الإسبانية» أى الذبذبات التى تجيد أدائها أصوات شمال أفريقيا تأثرا بالغناء الأندلسى. اللحن من مقام الكرد - طبعاً - بدأ بجملة زخرفية إيقاعية و «فرفشة» فى صوت الوترية تغنى بمصاحبتها المطربة، وعلى إيقاع السالسا - طبعاً أيضاً - وكما توحدت أفكار المطرب والمطربة فى كلمات الأغنية اتحدت فى اللحن والطبقة الصوتية بصرف النظر عن كونها صوتاً نسائياً وعن كونه صوتاً رجالياً، ولكل جنس طبقة خاصة وطبيعة خاصة من الناحية الموسيقية.

الأسلوب الزخرفى فى التلحين العربى

يعمد الأسلوب الزخرفى فى الفنون التشكيلية للإبهار البصرى، وفيه يطلق الفنان لريشته العنان فى رسم خطوط وخلط ألوان يرى أنها تسهم فى عمل تكوين فنى مبهر للناظرين، ويعتمد فى ذلك على ذوقه أولا وعلى فهمه لعلاقة الألوان ببعضها وأثر ذلك على النفس فى كل بيئة. والأسلوب الزخرفى ينقسم إلى نوعين الأول يقدم زخرفية سطحية والثانى زخرفية عميقة لا يدركها المتفرج إلا بنظرة أكثر عمقا فى الرؤية المسطحة.

ويعتمد الغناء الفولكلورى على جمل لحنية محايدة قد يتكرر الكلام المصاحب بها وتتباين اتجاهاته من الحزين إلى المرح واللحن ثابت.

والأغاني الشعبية بأشكالها عند الطبقة المتوسطة وأيضا عند الطبقة الشعبية فن موسيقى زخرفى وتعتمد على ذوق الملحن فى اختيار جملة اللحنية وثقافته العامة وحبكة القوالب الغنائية المتداولة.

والأغاني الاستعراضية والاسكتشات والتابلوهات المصورة يلعب الإيقاع فيها دورا رئيسيا وقد يتساوى بصوت المغنى، وكلها أغاني زخرفية تعتمد على ذوق وثقافة الملحن وفى الغالب ما يكون لحنه فى خدمة الرقص.

والأغاني الإليكترونية التى تصبح فيها دور الكلمات هامشيا وكذلك دور المؤدى هى زخرفية، لا يلعب فيها الملحن دور البطولة كما هو دوره فى الغناء الرومانسى أو التعبيرى أو التأثيرى. وأخيرا فإن أغاني العبث التى يخرج منها الغناء عن طبيعته كفن يؤثر فى الوجدان إلى فن ذات تأثير سلبي فى السلوك الاجتماعى والنفسى هى زخارف غنائية من لون خاص.

كان الكلاسيكيون يتفاخرون بقدراتهم على أداء زخارف صوتية يعتبرونها أساس جماليات الغناء العربى ورمز المطرب المتمكن فيكثرون من «العرب» والقفلات والمدات الصوتية بالزخارف وكان ذلك مطلبا أساسيا فى غناء العصر، أما الزخارف بمعناها اللحنى فتعتمد إلى الإبهار السمعى والبصرى، أحيانا على حساب المعانى، وفيها فرصة سانحة للتعدى على التقاليد الغنائية المتوارثة.

الغناء الكلاسيكى ابتدع الزخارف فى الأداء، ورشدها الغناء الرومانسى فإذا كان الغناء التعبيرى غناء منزوع الزخارف تقريبا، فإن الغناء الزخرفى غالبا ما يكون منزوع الغناء.

نماذج لأسلوب
التلحين الزخرفي

على خده يا ناس تلحين داود حسنى

على خده يا ناس ميت ورده
قاعدين حراس دى مناهدة
ومنين ينباس ياخى دهده
يسمح لى آل تقعد سوا
أشكى له من نار الهوى
يتمتع ويقوللى ياريت
يتدلع من دلعو بكييت
ماهوش عارف بلوتى
دا مادقش حب ولا انكوى
ياخى دهده
أنا قلت أحبك والنبي
والحب دينى ومذهبى
يستعجب من دى الأقوال
ويتيسه دا كله دلال
مش قادر أحكم مهجتى
وهو هوايا ومشرى
ياخى دهده
يقوللى حاسب وجنتى
واوعى تقطف وردتى
يتباع عنسى وأدوب
والمهجة مش قادرة تتوب
يحرمنى من نور طلعتة
لكن بحبه يا قسعتى
ياخى دهده

طقطوقة على خده يا ناس ميت وردة

ر وات می س تا ی دو عا ل ع

م و ده فادم س را ر حون دی ع لازمہ ده

ده ده دی خنی ی س با نی نی نی

آ ل مع سی لازمہ

ن نی له کی ش آ لازمہ سد عو تول

ی وی تع ت مات بی لازمہ وا دل ری

ل دن می و ل ع ل دایت ت ری ی لی ل او

ول با ف ری عا ش هو ما کیتی عو

خنی یا وا کان لا وب حو ش ادا ما لازمہ تی

دی

حبيب حياتي

تأليف حسين السيد - تلحين كمال الطويل

غناء عبد الحليم حافظ

حبيب حياتي إلهي أهـاتي
بتغـير عليـه من رمـش عينيـه
خلاص لقيتـه وعرفـت بيتـه
واتلم شمل القلب عليه

حبيب حياتي

كانت النجوم أقرب من فرحتي بلقيـاه
خفت الأمل يهرب تاني واجـري وراه
كلمتـه، وحايـلتـه وما صدق قلبي إنـي قابـلته
وعرفته من صورته والروح من جوّه جابت سيرته

حبيب حياتي

سافر وسافـرت وراه ونسيت الدنيا معـاه
وعنيه من كثر هواه وحشونـي وأنا ويـاه
عاهدوني وخدوني وصاحبهم شلتـه ف عيوني
وعدوني يزوروني وتاني يـوم قابـلوني

حبيب حياتي

حبيب حياتي (٢)

(لازمه) عينييه رمش من (لازمه) عليه ... بتغيد
 ال شمل وانتم بيته وعرفت لقيته خلاص
 ... (لازمه) حياتي حبيب ... عليه قلب
 ...
 ورا وسافرت سافر (2) خانه
 .. (لا) معاك الدنيا ونيت (لازمه)
 وحشوني هوالك كتر من وعني (لازمه)
 ميوشله وصاجهم واخذوني وعدوني (لازمه) وياك ونا
 يت ازيك يوز ونا ينعرفني وسعدني (لازمه) ج
 ع ... بتغيد (لازمه) أماني والي (لازمه) حياتي حبيب
 نه وعرفت لقيته خلاص (لازمه) عينييه رمش من (لازمه) ليه
 حياتي حبيب ... عليه القلب شمل وانتم
 (لازمه)
 النكبة من

حبيب حياتي (١)

Allegretto

آ والتب (الزمنه) حياتي حبيب

(الزمنه) عينه رمش من (الزمنه) عليه بتغير (الزمنه) حياتي

عليه القلب شمن وانت بهت وعرفت لفتته خلاص

لازمه: حياتي حبيب ...

لازمه: ... بلقائك من حقي (الزمنه) أقرب النجوم كانت (١)

دا أجري (الزمنه) وأجري ثاني (الزمنه) يحرب الأمل خفت (الزمنه) ...

.. قا ما في قلبي واصدق لازمه وحاميله لازمه كلكه لازمه ...

جوا من والروح (الزمنه) صورته من (الزمنه) وعسفته لازمه بته

(الزمنه) أمساتي والي لازمه حياتي حبيب سيرة جيب ...

سواح

تأليف محمد حمزة - تلحين بليغ حمدي
غناء عبد الحليم حافظ

سواح وماشى فى البلاد سواح
والخطوة بينى وبين حبيبى براح
مشوار بعيد وأنا فيه غريب
الليل يقرب والنهار رواح
وان لقاكم حبيبى سلمولى عليه
طموننى الاسمرانى عامله ايه الغربة فيه

□□□

سواح وأنا ماشى فى حالى
سواح ولا دارى بحالى
سواح م الفرقة ياغالى
سواح ايه اللسى جـرالى
وسنين وأنا دايب شوق وحنين
عايز اعرف بس طريقه منين

□□□

يا قمر يا ناسينى رسينى ع اللى غايب
نورلى ورينى سكة الحبايب
وصيتك وصيت
يتا شاهد عليه
تحكى لى ع اللسى بيه
واللى قاسيته فى لياليه
وسنين وأنا دايب شوق وحنين
عايز اعرف بس طريقه منين

سواح (٣)



سواح (٢)

كوبه (١)

ايدي عارده للبحر

اي

غناء

سواح (١)



ويلك.. ويلك

تأليف مأمون الشناوى - لحن محمد فوزى

ويلك ويلك.. يا مشتاق
من طول ليك والأشواق
ويلك.. ويلك
سبحت بحور طلعت جبال
عبرت سهول طويت رمال
سألت عليهم كل خيال
ما خليت شى بدون سؤال
وأسأل حبايبي وين تنزل دموع العين
ويلك.. ويلك
جفنى أيا سهران ما عرفت طعم النوم
جليبى أنا حيران ما دقت راحة يوم
غير لما شفت حبايبي
اللى فراقهم طال بى
ويلك.. ويلك

ويلك ويلك

Handwritten musical score for the song "ويلك ويلك" (Wail, Wail). The score is written on ten staves, featuring various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The lyrics are written in Arabic script below the staves.

Key markings and lyrics include:

- Tempo:** *Tempo* (circled)
- Section Markers:** *Tutti*, *Fin*, *Rubato*, *6 مرات* (6 times), *كروال* (Chorus), *قائدك* (Your Leader), *مراة* (Woman), *مراة* (Woman).
- Other markings:** *كبير بديع* (Great and Beautiful), *مزهيب* (Glorious), *كروال* (Chorus), *قائدك* (Your Leader), *مراة* (Woman).

الى يقدر على قلبى
تأليف حسين السيد - تلحين محمد عبد الوهاب
غناء مجموعة الفنانين

ليلى مراد: اللى يقدر على قلبى يخطفه وأنا أجسرى وراه
واللى يقدر على حبيبى يقطعو وأنا اعيش وياه
عايزة حبيبى من غير ما أناديه يرد عليه وأرد عليه
وساعة إيدى ما تيجى فى إيديه أحس بقلبه وأشوف بعينه
اسماعيل يس: أهو أنا.. أهو أنا.. ولا حد ينفع إلا أنا
شكلى صحيح ما لوش دوا لكن اختصاصى فى الهوا
ماما سابت لى فى البلد أطيان كثير مالهاش عدد
كان عندها ١٢ ولد مافضلش منهم إلا أنا
والعزبة دى فى شبرا اليمين وهبيعهما بكره مقدما
وهاشترى بها مؤقتا دبله خطوبة حبننا
بسم ارحمى.. بسم اقبلى ما تضيعش مستقبلى
ليلى مراد: كلام جميل وكلام معقول ما اقدرش أقول حاجة عنه
لكن خيال حبيب المجهول.. مش لاقيه فيك حاجة منه
شكوكو: من ناحية قلبى وشار قلبى واد حبيب موت
وحبيبى لو غاب يوم عنى أرقع ميت صوت
بلدى ومدرج وإدارجى واكسب جسنياهات
وبنيت من الفول والطعمية أربع عمارات
ندر على لنقلت أيوه لخلي روحى فى إيديكى شمعة
وافرش عينيه فى كل خطوة تمشى عليهم والشمعة والع
ليلى مراد: كلام جميل وكلام معقول ما قدرش أقول حاجة عنه

لكن خيال حبيبي المجهول مش لاقية فيك حاجة منه
 عزيز عثمان: سيبك منهم دا مفيش غيرى قيمة ومركز ووظيفة مسيرى
 مربوط ع الدرجة الثامنة والناس درجات
 ومرشح أخذ التاسعة غير العلاوات
 ما اعرفش لا كده ولا كده م الباب للباب
 لا لي دعوه لا بسدا ولا بسدا ولا لي أصحاب
 يعنى الماهية من الصراف مع العلاوة على الإنصاف
 حيكونوا ملك إيديكى نضاف وانشا الله آكل أنا عيش حاف
 ليلي مراد: كلام جميل وكلام معقول ما قدرش أقول حاجة عنه
 لكن خيال حبيبي المجهول مش لاقية فيك حاجة منه
 إلياس مؤدب: جيتك من آخر لبنان مشغول الفكر وحيران
 أحظي بعيون الغزلان واشرب من نهر الخلان
 وحياة هالسورد المبدور فى خدودك حاكي البنور
 بحياة من صورها النور ما تخلينى ارجع عطشان
 نظرة واحدة تشبك قلبى بها العنتين
 كلمة واحدة تصير معاهدة بين قلبين
 نكتبها بفزل وشجون.. نرسمها بحبات عيون
 وتصير ليلي وأنا المجنون وأنا المجنون
 ليلي مراد: كلام جميل وكلام معقول ما قدرش أقول حاجة عنه
 لكن خيال حبيبي المجهول مش لاقية فيك حاجة منه
 حبيبي عماله ادور عليك أتاريك هنا جنبى
 ما فضلش غير نظرة واحدة أفتح لها قلبى
 كلمنى.. طمنى
 كلمنى.. يا شغالى
 طمنى.. كلمنى

اللى يقدر على قلبى (٣)

Handwritten musical score for the song "اللى يقدر على قلبى (٣)". The score is written on ten staves. It includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. There are several annotations in Arabic script: "كورال" (Chorus) appears multiple times, "فغان" (Fagan) is written above the fourth staff, "فغان" (Fagan) is written above the seventh staff, "فغان" (Fagan) is written above the eighth staff, "فغان" (Fagan) is written above the ninth staff, and "فغان" (Fagan) is written above the tenth staff. There are also some circled symbols and a "FIN" marking at the end of the score.

اللى يقدر على قلبى (٢)

Handwritten musical score for 'Korale Bana' (Korale Bana) in Urdu. The score is written on ten staves. It includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. There are also handwritten annotations in Urdu, including 'Korale Bana', 'Korale', 'Korale Bana', 'Korale Bana', 'Korale Bana', 'Korale Bana', 'Korale Bana', 'Korale Bana', 'Korale Bana', and 'Korale Bana'. The score is written in a cursive style, typical of handwritten musical notation.

اللى يقدر على قلبى (١)

Handwritten musical score for the song "Ally Yaqdur 'Alay Qalbi (1)". The score is written on 12 staves. The first staff has a bracket labeled "I" above it. The second staff has a bracket labeled "II" below it. The third staff has the lyrics "عمرات عتاد بنات" written above it. The fourth staff has a bracket labeled "T" below it. The fifth staff has the lyrics "عمرات عتاد بنات" written above it. The sixth staff has the lyrics "عمرات عتاد بنات" written above it. The seventh staff has the lyrics "عمرات عتاد بنات" written above it. The eighth staff has the lyrics "عمرات عتاد بنات" written above it. The ninth staff has the lyrics "عمرات عتاد بنات" written above it. The tenth staff has the lyrics "عمرات عتاد بنات" written above it. The eleventh staff has the lyrics "عمرات عتاد بنات" written above it. The twelfth staff has the lyrics "عمرات عتاد بنات" written above it. The score includes various musical notations such as notes, rests, and brackets.

وحياة قلبي وأفراحه
تأليف فتحى قورة - تلحين منير مراد
غناء عبد الحليم حافظ

وحياة قلبي وأفراحه وهناه فى مساء وصباحه
ما لقيت فرحان فى الدنيا زى الفرحان بنجاحه
الطلبة: كان حلم جميل فى خيالنا ولا غابش فى يوم عن بالنا
وبنى لنا قصور وفرشها زهور لحياتنا ومستقبلنا
المطرب: ولقيتني فى عز هنايا والدنيا فرح ويايا
بتهنى حبايبي معايا وتقول للكل ارتاحوا
دا ما فيش فرحان فى الدنيا زى الفرحان بنجاحو
الناجح يرفع إيده ويغنى فى عيدنا وعيده
ويقول ونقول

الطلبة: دايمًا

المطرب: ناجحين على طول

الطلبة: دايمًا

المطرب: ونجاحنا يطول

الطلبة: دايمًا

المطرب: دايمًا على طول

الطلبة: دايمًا.. دايمًا.. دايمًا

وحياة قلبي وأفراحه وهناه فى مساء وصباحه
ما لقيت فرحان فى الدنيا زى الفرحان بنجاحه

وحياة قلبي وأفراحه (١)

[illegible]

يا حبايبي يا غايبين
تأليف مرسى جميل عزيز
تلحين وغناء فريد الأطرش

يا حبايبي يا غايبين واحشني يا غاليين
لو اغمض وأفتح والايكم جايين
يا حبايبي من يوم ما بعدنا
ولا شيء في الدنيا ييسعدنا
ولا وردة بتزوق بيتنا
ولا شمعة بتنور عيدنا
يا حبايبي أيامي فداكو
ينساني الفرح لو انساكو
والله.. وكمسان والله
أنا صبح وليل بستناكم
يا حبايبي وحشوني تعالوا
مطرحكم لسه على حاله
بستني يا حلويين
يا حبايبي يا غايبين
لو اغمض وأفتح
الايكم جايين
ياللي حياتي عشانكم حزن وأيام
أصعب من لياليـنا
كل جراح البعد قاسيتها وكل آلام
الشوق باقـاسـيها

يا حياة قلبي يا كل حبايبي
إزاي يجرى ده كله لقلبي
وألقى الناس كلها حواليا
إلا أعز أعز حبايبي
يا حبايبي وحشتوني تعالوا
مطرحكم لسه على حاله
بستنى يا حبايبي
يا حبايبي يا غايبين
لو أغمض وأفتح
والأقيكم جايين



يا حبايبي يا غايبين (٣)



يا حبيبي يا غايبين (٢)

موسيقا

عجائب

عجائب يلي

I II

يا حبيبي يا غايين (١)

أكرديون

I II

أكرين

I II

أكرديون

I II

I II

النهاية

يجب أن نعترف أن ثقافتنا وهويتنا الآن فى مفترق طرق خطير فنحن فى عصر الأخطبوط الإلكتروني وتزحف على موسيقانا الشعبية والقومية والتراثية والعربية والكلاسيكية هوجة ما يسمى بالأغاني الإلكترونية والكليبات المبهرة والإيقاعات الآلية المكررة وسابقة التجهيز، وتهدد الفوضى الخلاقة موسيقانا وتقتحم النغمات الأمريكية والأوروبية حياتنا ومن هنا وجب علينا تدعيم الثقافات الغنائية المحلية والبيئية والموسيقية القومية.

والبحث عن طبيعة الغناء العربى يعد شكلا من أشكال الدعم المطلوب تناوله بالتحليل والنقد والدراسة أمر ضرورى خاصة أنه عانى كثيرا من الإهمال والتقصير على رغم أنه أقرب الفنون إلى وجداننا وهو الأكثر تأثيرا فى النفس والسلوك.

وقد أرجعنا أساليب التلحين العربى إلى خمسة أساليب هى الكلاسيكى والرومانسى والتعبيرى والتأثيرى والزخرفى. وكل أسلوب هو ابن عصره وظروفه ولكل مستمع ذوقه واللون الذى يسعده ويطر به ويؤثر فيه، كذلك فإن الموضوع يفرض الأسلوب الذى يجب أن يلحن به فليس من المستساغ أن يلحن فنان اسكتشا أو استعراضا بأسلوب كلاسيكى يعتمد على غناء من اللون الثقيل، ولا يجوز لفنان أن يلحن ديالوجا أو حوارا غنائيا أو مفاوضات غرامية بين عاشقين فى قالب زخرفى راقص أو كلاسيكى مستعينا فى لحنه بجماليات الغناء العربى الكلاسيكى.

ومن الصعب أن يقتصر تراث الرواد فى التلحين على أسلوب واحد، إنما يضرب الرائد فى كل الاتجاهات فيلحن للمسرح وللأسطوانات ويخاطب جمهور الحفلات وجمهور الصالونات، ولا يجوز أن نصف سيد درويش مثلا بأنه موسيقار تعبيرى إلا إذا كنا نقصد أنه رائد فى هذا المجال وأنه أكثر من التلحين فيه، فعلى رغم أن المسرح الغنائى هو اللون الأساسى الذى أعطى لاسم سيد درويش الخلود، إلا إنه لحن الموشحات والأدوار بل والزخارف اللحنية فى طقاطيق خفيفة أمثال «حرج على بابا ما روحشى السينما.. وأقابلك فين».

والشيخ زكريا أحمد لحن الموشحات الدينية والأدوار والموشحات الكلاسيكية، لكنه أبلى بلاء حسنا فى تلحين الغناء الرومانسى لأم كلثوم، وأيضا التعبيرى فى مسرحياته الغنائية والأفلام أيضا وحتى رياض السنباطى الملحن الرومانسى العتيد لحن أغاني زخرفية لشادية.

أما محمد عبد الوهاب فكان يحرص في معظم ألحانه على أن يقدم توليفة من كل أساليب التلحين، الكلاسيكى والتعبيرى والرومانسى وحتى الزخرفى، وقد مزج بإتقان بين كل هذه الأساليب فى كثير من ألحانه خاصة التى غنتها أم كلثوم وذلك ضمانا لحيوية اللحن وإرضاء لأذواق المستمعين من كل الأعمار.

وكثير من رواد التلحين والأجيال التى جاءت بعدهم تركوا لنا تراثا يثبت رغبتهم فى التلوين فى العطاء فلهنوا من القصيدة إلى المونولوج الفكاهى، من المسرحية إلى الطقطوقة، ومنهم من لحن لصوت أم كلثوم ولم يمتنع عن التلحين فى نفس الوقت لشكوكو وإسماعيل يس مثلما فعل محمد عبد الوهاب وبليغ حمدى.

نحن العرب قوة عظمى فى مجال الغناء، ولا يصح أن نصنعه ونتعاطاه دون أن نعرف خريطة الطريق الذى سلكه الملحن، وأسلوبه فى تناول الكلمات، وكيف لحن ولماذا أحببنا فنه، أو استقبلناه على مضض أو لم نستقبله أساسا.

إن الثروة العربية فى الغناء عظيمة، وهى أغان حلوة.. وأغان مرة.. أما لماذا الحلاوة.. ولماذا المرارة، فهذا يرجع إلى أسباب كثيرة منها الأسلوب الذى استخدمه الملحن فى ألحانه.

المراجع

- الفن ومذاهبه فى الشعر العربى د. شوقى ضيف دار المعارف
الطبعة الثالثة عشرة ١٩٦٠
- الفن ومذاهبه فى النثر العربى د شوقى ضيف دار المعارف
الطبعة الثانية ١٩٦٠
- نظرية التصوير ليوناردافتشى ترجمة عادل السيوى مكتبة الأسرة ١٩٩٩
- مدخل إلى دراسة المأثورات الشعبية فتحى الصفتاوى المجلس الأعلى للثقافة
الغنائية (الفولكلور الغنائى) ٢٠٠١
- الأغنية الشعبية مدخل إلى دراستها د. أحمد على مرسى دار المعارف
- محيط الفنون دار المعارف
- تاريخ تذوق الموسيقى فى العصر د.عواطف عبد الكريم الطبعة الثانية ١٩٩٧
- الرومانتيكى
- وصف مصر تأليف علماء الحملة ترجمة زهير الشايب دار الشايب للنشر ١٩٨١
- الفرنسية
- الموسيقى العربية من الجاهلية إلى د.محمود أحمد الحفنى سلسلة التاريخ الموسيقى
- الأندلس
- الأغانى الشعبية فى صعيد مصر جاستون ماسبيرو مكتبة الأسرة ٢٠٠٠
- آفاق الموسيقى د. زين نصار دار غريب
- الموسيقى والحضارة هوجو لانجتريت مكتبة الأسرة ٢٠٠٣
- ترجمة د. أحمد حمدى محمود

- الموسيقى والحضارة
بول هنرى لانج
ترجمة د. أحمد حمدي محمود
مكتبة الأسرة ١٩٩٦
- مبادئ الفن
روبين جورج كولنجرود
ترجمة د. أحمد حمدي محمود
مكتبة الأسرة ٢٠٠١
- الفن في القرن العشرين
○ الموسيقى البوليفونية
د. محمود بسيوني
محمد كمال اسماعيل
مكتبة الأسرة ٢٠٠١
الهيئة المصرية العامة
للكتاب ٢٠٠٣
- ثورة الأدب
○ الأدب ومذاهبه
د. محمد حسين هيكل بك
د. محمد مندور
مطبعة السياسة ١٩٣٣
دار نهضة مصر للطبع
والنشر ١٩٧٩
- أحكام التجويد وفضائل القرآن
محمد محمود عبد العليم
شركة الشمري للطبع
والنشر والأدوات الكتابية
١٩٨٥
- قضايا فنية: الرومانسية في
السينما
د. رأفت خفاجي
ترجمة مركز اللغات
والترجمة إصدارات
أكاديمية الفنون
- صلاح أبو سيف والنقاد
إعداد أحمد يوسف
مطابع المنار العربي
١٩٩٢
- عالم الموسيقى
د. زين نصار
الهيئة المصرية العامة
للكتاب ١٩٩٨
- موسوعة أعلام الموسيقى العربية
١ - أم كلثوم
٢ - سيد درويش
٣ - محمد عبد الوهاب
مكتبة الإسكندرية ومركز
توثيق التراث الحضاري
والطبيعي ودار الشروق

- محمد عبد الوهاب مطرب المائة كمال النجمي
عام
أوراق للنشر والإعلام
- سيد درويش بين العبقرية حسن درويش
والمؤامرات الفنية
دار الأحمدي للنشر ٢٠٠٠
- أمير النغم رياض السنباطي
عبد القادر صبري
نورا للنشر ١٩٩٥
- التاريخ الفني للموسيقار رياض
السنباطي
سلسلة برزم للموسيقا
- كتاب الموسيقى الشرقي
كامل الخلعي
مكتبة الدار العربية للكتاب
وأوراق شرقية ١٩٩٣
- محمد عبد الوهاب سبعون عاما د. ادوارد حلیم ميخائيل
من الإبداع في التأليف الموسيقي
والتلحين والغناء
مكتبة مدبولي ٢٠٠٢
- أعداد المجلة الموسيقية
أسسها محمود أحمد
الحفنى ١٩٣٦



كتب للمؤلف

- | | |
|---|--------------------------------------|
| ○ الطفل العبقري | (دار المعارف ١٩٩٢). |
| ○ مستقبل الأغنية المصرية | (دار الأحمدي للنشر ١٩٩٩). |
| ○ موسوعة الغناء المصري في القرن العشرين | (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٩). |
| ○ بلاد الفن والجمال | (دار المعارف ٢٠٠٠). |
| ○ بلاد لها طعم ولون | (دار المعارف ٢٠٠٣). |
| ○ آخر بلاد الدنيا | (مركز الحضارة العربية ٢٠٠٢). |
| ○ موسوعة الغناء في مصر | (دار الشروق ٢٠٠٦). |
| ○ نغم خالد | (الدار المصرية اللبنانية ٢٠٠٧). |
| ○ فرسان اللحن الجميل.. الموجي وبليغ والطويل | (الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٨). |
| ○ مدخل في الموسيقى | (هيئة الثقافة الجماهيرية ٢٠٠٩). |

الفهرس

○○ البداية ٣

○○ الفصل الأول

الأسلوب الكلاسيكى.. أغانى النفس الطويل

- ١١..... - لحن كلاسيكى ملا الكاسات
- ١٣..... - فى حب الله ورسول الله
- ١٤..... - لحن كلاسيكى.. مولاي كتبت رحمة الناس عليك
- ١٥..... - الدور.. الدور
- ١٧..... - لحن كلاسيكى.. كادنى الهوى
- ١٩..... - يا عين ياليل طؤل
- ٢٠..... - الكلاسيكية فى التلحين العربى

نماذج لأسلوب التلحين الكلاسيكى

- ٢٥..... - موشح ملا الكاسات
- ٢٨..... - موشح يا راعى الظبا
- ٣٠..... - موشح يا شادى الألحان
- ٣٢..... - موشح مولاي كتبت رحمة الناس عليك
- ٣٥..... - دور كادنى الهوى
- ٤٠..... - دور كنت فين والحب فين
- ٤٣..... - دور ياللى قوامك يعجبني

○○ الفصل الثانى

الأسلوب الرومانسى.. الحب على ضوء القمر

- ٥٢..... - لحن رومانسى.. حبيب قلبى وافانى

- لحن رومانسى.. رق الحبيب ٥٣
- لحن رومانسى.. زمان يا حب ٥٤
- لحن رومانسى.. عندما يأتى المساء ٥٨
- لحن رومانسى.. الأطلال ٥٩
- لحن رومانسى... قارئة الفنجان ٦١
- الرومانسية فى التلحين العربى ٦٤

نماذج لأسلوب التلحين الرومانسى

- حبيب قلبى وفانى ٦٨
- رق الحبيب ٧٦
- زمان يا حب ٨٥
- عندما يأتى المساء ٨٨
- الأطلال ٩٢
- قارئة الفنجان ١٠٦

○○ الفصل الثالث

الأسلوب التعبيرى.. جلسات المفاوضات الغنائية .

- لحن تعبيرى.. وحدوه ١٢٣
- لحن تعبيرى.. على قد الليل ما يطول ١٢٩
- لحن تعبيرى.. حاجة غريبة ١٣٢
- لحن تعبيرى.. الشيطان ١٣٢
- لحن تعبيرى.. ساكن قصادى ١٣٣
- لحن تعبيرى.. بقى عايز تنسانى ١٣٤
- أغانى الأمر الواقع ١٣٧
- لحن واقعى.. سالة يا سلامة ١٣٧
- الأسلوب التعبيرى فى التلحين العربى ١٤٢

نماذج لأسلوب التلحين التعبيرى

- وحدوه ١٤٥

- على قد الليل ما يطول ١٥١
- حاجة غريبة ١٥٩
- الشيطان ١٦٥
- ساكن قصادى ١٦٨
- بقى عايز تنسانى ١٧٥
- سالة يا سلامة ١٧٩

○○ الفصل الرابع

الأسلوب التأثيرى.. الله.. الوطن.. بالحب

- لحن تأثيرى.. مرحب شهر الصوم ١٨٣
- لحن تأثيرى.. وداع رمضان ١٨٤
- لحن تأثيرى.. سلوا قلبى ١٨٤
- لحن تأثيرى.. ما تستعجبش ١٨٨
- ديوان الحياة ١٩٢
- لحن تأثيرى.. المسئولية ١٩٤
- لحن تأثيرى.. راجعين ١٩٦
- التأثيرية فى التلحين العربى ١٩٧

نماذج لأسلوب التلحين التأثيرى

- مرحب شهر الصوم ٢٠٠
- وداع رمضان ٢٠٥
- سلوا قلبى ٢٠٨
- الدنيا أرزاق ٢١٥
- قرآن ربى ٢١٧
- المسئولية ٢١٩
- راجعين ٢٢٥

○○ الفصل الخامس

الأسلوب الزخرفى.. الغناء بالعين.. والحاجب

- ٢٢٨..... - أغاني فولكلورية
- ٢٣٢..... - لحن زخرفي.. على خده يا ناس ميت وردة
- ٢٣٢..... - أغاني شعبية
- ٢٣٤..... - لحن زخرفي.. حبيب حياتي
- ٢٣٥..... - لحن زخرفي.. سواح
- ٢٣٦..... - أغاني الإبهار السععي
- ٢٣٧..... - أغاني الإبهار البصري
- ٢٤١..... - لحن زخرفي.. ويلك ويلك
- ٢٤٢..... - لحن زخرفي.. اللي يقدر على قلبي
- ٢٤٢..... - لحن زخرفي.. وحياة قلبي وأفراحه
- ٢٤٤..... - لحن زخرفي يا حبايبي يا غايبين
- ٢٤٤..... - أغاني العبث
- ٢٤٥..... - الغناء الإلكتروني الراقص
- ٢٥١..... - الأسلوب الزخرفي في التلحين العربي

نماذج لأسلوب التلحين الزخرفي

- ٢٥٣..... - على خده يا ناس ميت وردة
- ٢٥٥..... - حبيب حياتي
- ٢٥٨..... - سواح
- ٢٦٢..... - ويلك ويلك
- ٢٦٤..... - اللي يقدر على قلبي
- ٢٦٩..... - وحياة قلبي وأفراحه
- ٢٧١..... - يا حبايبي يا غايبين
- ٢٧٦..... ○○ النهاية
- ٢٧٩..... ○○ المراجع
- ٢٨٢..... ○○ كتب المؤلف



طبع بمطابع دار المعارف

نحن شعوب شفوية. تلعب الكلمة الدور الرئيسى فى صياغة وجداننا، وقد ظل فن الغناء هو الشكل الأساسى لموسيقانا العربية وهو أكثر الفنون شعبية وأقواها تأثيرا، ومع ذلك فلم نجد من يسعى لتصنيفه فى أساليب لحنية محددة من خلال القوالب والأفكار التى تميز كل لحن وإيقاعاته وطريقة تناول الكلمات والتعبير عن معانيها.

وهذا الكتاب قسم الأغانى العربية - الحلوة منها والمرّة - إلى أساليب ستة، لا تختلف كثيرا من حيث الاسم والمعنى عما هو متبع عالميا فى فنون الموسيقى والمسرح والفنون التشكيلية والأدب والشعر.

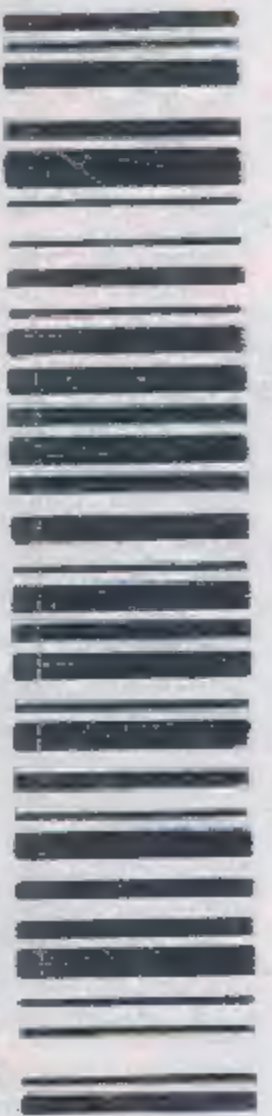
والكتاب منهج للنقد الغنائى وبرنامج من أجل رفع درجة تذوقنا لهذا الفن الجميل.



٠٥٣٠٥١/٠١



Bibliotheca Alexandrina



0667178